

العدد الأول

كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧

السنة الخامسة

No. 1. Janvier 1957

5 ème Année

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت

ص. ب ٤١٢٣ - تلفون ٣٢٨٣٢

AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE
BEYROUTH . LIBAN B. P. 4123
Tél . 32832

رئيس التحرير

والدكتور المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

idacteur en chef et directeur

SOUHEIL IDRIS

عار العدوان ، وتشعر للمرة -
الأولى ان القوة وحدها ليست
دائماً سيلاً الى النصر .
ولكن العرب ليسوا من
البلاهة والبلادة بحيث يظنون

ان النصر الذي تم سيجنبهم مؤامرات الاستعمار ودسائسه ؛
فما زالت للاستعمار مصالحه في أرضنا ؛ ولئن اخفقت حملته
العسكرية ، فانه سيجند كل قواه لحملة سياسية قاسية بدأنا
منذ حين نشعر بخطرها ، فلنعرف كيف نجند قوانا ، نحن
ايضاً ، لإحباط هذه الحملة الشريرة .

وبعد ، فان هذا النصر سيفني ادبنا العربي الحديث بألوان
شتى من الإنتاج المشرق الصاعد الذي بمجد الحرية ويتغنى
بالسيادة ويحدو بطولة الشعب العربي . وستكون هذه المعركة
نقطة انطلاق جديدة في خلق ادب صادق يستوحى خصائصه
من حياتنا هذه المكافحة ، ثم يصب تأثره في هذه الحياة ،
فيزيدها دفعاً ويشارك في تكوينها تكويناً جديداً يستجيب
للطموح العربي في

بناء مدينة عربية

جديدة . وستظل

« الآداب » منبراً

صغيراً لهذا الأدب

الجديد ؛ وها هي

تقدم ، في الصفحات

الأولى من هذا

العدد الممتاز الخاص

بالمسرح ، نفعات

صادقة من وحي

المعركة والنصر .

« الآداب »

النصر لنا !

ولماذا لا يتهج العرب بهذا النصر الذي لم يعرفوا مثله
تاريخهم الحديث ؟ لقد تمكن الاستعمار ، طوال عشرات
السنين الماضية ، من ان يذل أعناق العرب ، ويطمئن الى
سلطوته وانتصاراته في كل ظلم يرتكبه او غزو يقوم به . ولم
يكن بين العرب من يستطيع ان يقاوم او ان يتحدى . اما
اليوم فقد تحدى العرب وقاوموا وراء الرئيس جمال عبدالناصر ،
وأثبتوا انهم ، عند الاتحاد ، اقوى من ان يقهروا ، وأمنهم من
ان يذهب لهم الظلم والاضطهاد .

لقد ضحت مصر ، وضحت العرب جميعاً ، تضحيات

عظيمة في هذه
المعركة الشريفة التي
خاضوها ؛ ولكن
هذه التضحية لم
تذهب هدراً كما
ذهبت التضحيات
السابقة ، لأن
اصرارنا على المطالبة
بحقنا في السيادة كان
من القوة والشرعية
بحيث نال تأييد جميع
الأمم والشعوب
الحررة ، فاذا قوى
الشر تلوي أعناقها
منسحبة تجر في أذيالها

« الآداب » في عامها الخامس

تحاول « الآداب » منذ صدورها ان تكون صوتاً أميناً للأدب العربي الحديث
الذي يخوض الحياة مع الشعب العربي في طريقه نحو الحرية . وان من الطبيعي ان
يمثل هذا الأدب جميع المحاسن والمساوي التي تتمخض عنها الحياة ، وان يحمل
في ذاته النقا والمزاي في التعبير عن هذا الواقع . فـ « الآداب » في ذلك لا تزيد
عن ان تجمع شتات هذه الآثار التي توحىها تقلبات الواقع العربي الى ادباء العربية
المحدثين ، بحيث تكون ، على مدى صدورها ، وثيقة صادقة لمؤرخي الأدب ،
يعتمدون عليها لتسجيل الظواهر الأدبية ورسم الخطوط البيانية للإنتاج الحديث .
وكل ما ترجوه هذه المجلة ، اذ تدخل اليوم عامها الخامس ، ان تكون امينة
لهذه الخطوة ، وان تساعد قراء العربية على تكوين الثقافة التي تمكنهم من السير
قدماً في تحقيق اهدافهم في الاستقلال والحرية والإنسانية .



سِلمة الحريّة

[هدية الى امّ الاعمال العظيمة مصر الثورة]



للشاعرة فدوى طوقان

فجّريها هذه الاعماق كل السرّ فيها
وارفعني الشعلة يا مصر ارفعها
انها سرّ البقاء
هي مها اخمدوا انفسها
او أطفأوا اقباسها
هي مها مرغوها
او ارضصوها
سوف يبدو وجهها الحرّ مهيب الكبرياء
للملايين الذين
عشقوها من قرون وقرون
سوف تبدو من خلال المحن
من رزايا الوطن
من خلال المعركة
ودخان الموت يلتفّ جبالا بجبال
القرايين بساحات النضال
يطرقون الباب باب الأبدية
وبأيديهم تراب المعركة
التراب الطيّب الطاهر رواء الفداء

هذه الشعلة من قال يلاشيها الطغاة الظالمون ؟
البغاة المجرمون ؟
هي ارث البشرية
هبة الله السخيه

فدوى طوقان

نابلس

هبة الله السخيه
هذه الشعلة ، ارث البشرية
ارفعها انت يا مصر ارفعها
للملايين الذين
كم حتى اعناقهم ذل السنين
ارفعها للملايين الذين
لم يزلوا ظامئين
لينابيع الضياء
الضياء السمع يهيم في سخاء
ارفعها لهمو
للملايين على الدرب فأفق الدرب داخ معتم
للملايين الذين
عشقوها من قرون وقرون
وهي وهم لا يُمسّ
لا يُمسّ
عشقوها وهي شيء كالخيال
كالمحال

فجّري الاعماق ، كل السرّ فيها
فانتفاضات الشعوب
وانطلاقات الشعوب
كلها تكمن فيها
من هنا تنهار جدران الظلام
من هنا تنحطم القضبان ، ترتدّ حطاماً في حطام

عَلَى هَاسِنَ خُطَابِ الرِّيسِ الْقَوْتَلِيِّ

البيانُ في خدمةِ السياسةِ واللغة في خدمةِ الفكرة

أحدث خطاب الرئيس شكري القوتلي رئيس جمهورية سورية الشقيقة ، الذي القاه في السادس من هذا الشهر على مدرج علمي كبير هو مدرج الجامعة السورية ، ضجة كبيرة لا في العالم العربي فحسب ، بل في العالم كله ، لما تضمنته من إيضاحات سياسية قومية ودولية ، صريحة وجريئة ، ولبقة مهذبة في الوقت نفسه ، وظلت أسلاك البرق في العالم تتناقله طوال اسبوع كامل بعد القائه ، وانصبت عليه الدراسات لتعيين اتجاه العرب الحديث ، ووضع بعض سياسيي العرب وكتابه السياسيين في مصر وسواها ، بأنه دستور العرب القومي لسنين قادمة .

ويهم مجلة « الآداب » هذا الشهر أن تقتصر في كلمتها وعرضها لخطاب الرئيس القوتلي ، على ماهية هامة فيه ، لفتت نظر المثقفين العرب ، كما لفتت نظر السياسيين ناحيته السياسية . وهي ناحية الإثراق الأدبي في ديباجة هذا الخطاب القومي ، واتكاء الخطاب في تسويد المعنى على تجويد اللفظ ، ودقة الأداء ، وطرافة التشبيه والاستعارة ، مما تجردت عنه الخطب والبيانات السياسية المألوفة في العالم العربي . وقد جاء خطاب الرئيس القوتلي دليلاً ناصعاً على أن الإثراق الأدبي في البيان السياسي ، قوة له ، وروح لسطوره وكلماته ، وأن البيان لا يتنافى مع الدقة . وأن حسن الأداء ، لا يتنافى مع حسن المعنى . فالخطاب على هذا ، سبق جديده في تاريخ الخطب السياسية العربية ، يجب تسجيله ، ليعتبر به رجال السياسة .

• ان الخطاب مجموعة ، جزء كامل متصل اخلاقات مبنى ومعنى . ولقد كنا نود ايراده كاملاً ، لولا انه اصبح ملك الصحافة اليومية السياسية ، فلن نغير عليه ثانية . على اننا في سبيل الاستدلال والاستشهاد نحب ان نورد لقرائنا مقاطع من هذا الخطاب القومي ، ليروا معنا الى نماذج من الإثراق الأدبي في الخطاب السياسي ، ونرجو ان يتاح لقرائنا مطالعته كاملاً . وفيما يلي بعض هذه النماذج :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

تعريف الرئاسات والرؤساء

ولكم خاطبتكم في البأساء والنعماء ، ولقيتكم في أيامكم قبل ان تبلغوها ، وبعد أن بلغتوها ، وكتم عودت نفسي ان اتصفح وجوهكم ، واواجه قلوبكم ، واستوحي عزائمكم كلما لم بنا خطب ، وادهم في حالكم الكليالي ، فما اخطأ حدي عندما عقدت عليكم الرجاء ، وما تحول ايماني ، عندما وضعت عند الله والحق . ولقد وضعت حياتي في طريق النضال ، وما وليت عليكم لانحجب عنكم واصل عن طريقكم ، وما عرفت الرئاسات والقيادات في عهود الجهاد ، وليس لها عندي اي تعريف سوى انها عهود على اصحابها ، ديون في ذمهم ، وحقوق على رقابهم ، ومضاء مستقيم الى منياتهم ، فان كتبت لهم الحياة ، اكرم الله حياتهم بمجاهدكم ، وان كتبت لهم الشهادة اكرم الله ثراهم ، واجزل عطاهم ، وبارك الأرض بدمائهم .

سلام العبيد

وعندما يصفو لاسياد الامبراطوريات جو الطمأنينة والسلام الذي ينشدون ويستمرون في غرف ثروات الامة العربية وارزاقها تغص بها حلوقهم ، وتمتلئ بطونهم لتعيش نحن ... اصحاب الارض والزرع ، على الطوى والظلم والخمران . وقد يأتينا فقهاؤهم وباحثوهم ، ورسلمهم ، يدرسون ويبحثون ، ويمدون لنا يد الصداقات والكرامات اذ يصفوننا في جدول الشعوب المتخلفة .. ويضعون شروطهم لمساعدتنا ، اقلها شروط على

حساب سيادتنا وحریتنا . ولم يسأل احدهم ضميره لماذا تخلفنا عن الركب العالمي ..؟! لماذا يريدوننا ان نعيش على ضنك وضى وحرمان ، لنزق ثرواتنا وارزاقنا الى مخازنهم ومستودعاتهم يقدونها على انفسهم بل يقدونها جهاراً نهاراً ونحن سكوت على الأذى والضم ... فلا عاش السكوت على الضيم .. ولا عاش الركوع على الخنوع ، ولا عاش احتمال الأذى ورؤية جانيه ، ولا عاش الاستقرار هينة في ثلب الاستعمار .. ولا عاش السلام على الارض محمولا على مناكب العبيد مضرجاً بدم الابرياء . ولا نامت أعين الجبناء .

تاريخ ٣٨ عاماً ببعض سطور

الخص لكم بكلمات ايها الأخوان والأبناء خبيثة الحملة الموجهة ضدنا ، لا لأعقب لكم بالتفاصيل على موقفنا الحازم الحاسم من مصر ابان العدوان ، فقد عرفتم ذلك من حكومتكم في مناسبات عدة ، وتعرفون ذلك من مشاعركم وضائركم ، بل لأؤكد لكم اننا ونحن على علم اليقين بما يكمن وراء حملة العدوان المثلث على مصر ، إنما كنا هدفنا من اهداف هذه الحملة وأن الوجود العربي بالذات وبالكل هو هدفها الاخير . وكنا على علم اليقين ان معاهدة سايكس - بيكو السرية بين فرنسا وبريطانيا خلال أعوام الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، قد بعثت مرة ثانية وراء اسمي أيدي - موليه عام ١٩٥٦ وبعثت معها وعد بلفور - ونزوات الصهيونية العالمية التي تحركت مع ريح ذلك الوعد المشؤوم ، وان حملة العدوان الفرنسية البريطانية الاسرائيلية كانت تضع لها هدفاً قريباً في قناة السويس واهدافاً تليه على

أنها أمة تنشد الحق والحرية والسلام الانساني العادل ، ولكن حذار ... فاذننا قوة هذه المثل العليا ، غدونا أعداء البغي ، والباطل والحرب والاستعمار . والرياح الهوجاء لن تترك الشجرة الصامدة العاتية ، قبل أن تعصف بموسم من مواسم ثمارها . ولكن الريح تذهب وتبقى الأرض وتبقى الشجرة .

الشعب هو ألحمة

ان أيام الشدة التي مرت بكم وظروف الطوارئ التي تخضعون لضرورتها قد أتاحت لكم مجالات التجربة الواسعة التي وضعتكم وجهاً لوجه مع اشباح الخطر الداهم . وان يكن سلوككم مثالياً في الفترات العصيبة ، فلا بأس ان تتلقنوا في ساحات التجربة العنيفة دروساً كثيرة ، نريدها ان تكون دروساً مستمرة في شؤون الدفاع المدني ، من اسعاف ، وتمريض ، ورعاية وتعاون ، وفي انجاز عمليات التدريب للرجال والنساء على السواء ، وللفتيان والفتيات بصفة خاصة ، ليعلم الطامعون قبل ان يجربوا فينا اسلحتهم القديمة والحديثة أن في سوريا وفي هذا الوطن العربي الف الف مدينة بور سعيد ، وأن الشعب هو القنبلة الذرية ، وهو القنبلة الهيدروجينية ، هو الذرة وتفجيرها ، وهو الطاقة وتعميرها ، هو النار والنور ، والجهة الاولى والجهة الاخيرة .

تحية الختام

هاأنا الآن امامكم على منبر من منابر الحديث وساكون امامكم يوم تريدون وحيث تريدون على اي منبر من منابر الجهاد . ولقد قلت لكم واكرر ايضاً انني لم أول عليكم لانحجب عنكم ، ولن تخرج الرئاسات عن طريق النضال ، لأنني وضعت حياتي على تلك الطريق ، فلم ادخر ذات يوم شبابي ليوم لا ينفع فيه شباب ، ولن ادخر بقية العمر ليوم انا واياها على حساب .

الضفة الاردنية ، وعلى الشاطئ السوري . وبذلك يعود هؤلاء الخلفاء الى توزيع مناطق النفوذ بينهم مرة ثانية وثالثة عام قادمة ، وقد استطاع الفريقان التقليديان في شركة المغامرة أن يتفقاً على أمر اساسي بينهما وهو أن استقلال سورية عام ١٩٤٦ كان مبعث الحركات الاستقلالية التحررية في ديار العروبة ، وأن الشعب السوري فوهة بركان تكاد تأكل جبل الاستعمار ، فلا بد اذن من كبت النار قبل ان تندلع لهيباً وحماً ولا بد اذن من ضرب ثورة مصر واستقلال سورية ... وخنق النجم العربي في مشرقه الجديد . وكانت الانعوى الصهيونية ، فتفتح شدتها لابتلاع اشلاء الغنيمة ، وهي تجر جوعها وفجورها وراء اعقاب المغامرين .

مكسر الرمح

التحية اكرم التحية الى الشعب المرابط في بورسعيد منازلهم قلاعهم حصونه ، يحارب العدو في السماء تمطر ناراً ، وفي الارض تتفجر خراباً ، يحارب في الشوارع والازقة ، وفوق الثراب وتحت الانقاض ، فما قل السيف بيده الا وقد فل على رؤوس الغاصبين ، وما انكسر الرمح في قبضته الا وكان فصله قدر استوى غيقاً في احشاء الثنين . تحية اكرم تحية الى ارواح الشهداء الذين سطروا بدمائهم في تاريخ العرب الحديث وقائع ايام خائنة من ايام العرب .

المصعرون !

وعندما انطلق جندي سوري من نصارى اللاذقية الذين كاذت تبني فرنسا على ولائهم المزعوم لها اوهاماً خرقاء ، ليضرب بصدره المملوء بحب وطنه وعرويته ، صدر البارحة الفرنسية في مياه بور سعيد كان الالوف من اخوانه مسلمين ومسيحيين ، يشتمون لو اتاح لهم شرف الموت فداء ، على مركب الاستعمار يتحطم شظايا ومزقا ، ويهوى الى اسفل السافلين ، حيث مصير ومصير الآثمين المعتدين . فليطلع الاستعمار المنكود ، عبر الشاطئ من موا في قبرص وفلسطين المحتلة ، ليشاهد الملائم الشهيد جول جمال ، خالداً بشهادته فوق الصخور ، وقد صعر للاستعمار والقوة والمكيدة ، وحوله الالوف من اخوانه المصريين ، يقولون لطلائع الغزو : لن نمروا ! يقولون للاستعمار ان الدين اسلاماً او مسيحياً ، لن يكون للمغربين منافذ وملاجئ ، ولن يكون بأي حال سبيلاً للغزوات الاستعمارية .

تحية الى الفتيان المدربين على حمل السلاح

لقد شاهدت اليوم صفوفكم أيها الفتيان ، ورأيت فجر العروبة المتألق يطل مع مواكيبكم فحيتم الي شبابكم اجل معاني الحياة ، الحياة الحرة العزيزة التي يطمح الانسان الى ائنيغ ثمارها فيعطى لها روحه عطاء سمحاً كريماً . وسواء لديه اعاشها أم قضى في سبيلها .

انني اهتكم واغبطكم يا ابنائي - واشكركم على ما حيوتموني اياه من نعمة الطمأنينة وبرد الثقة ، وأنا الذي اتطلع كل صباح الى منابت الاجيال الحديدية ، ومغارس الرياحين الفضة ، تتدرج بالعزم والايمان ، وتتحصن بالزرد والحديد ، وتمتد في مواقع الشدة واليأس ، وتمتد الى استلام شعلة الرسالة المقدسة ، يدا عن يد ، وروحاً عن روح الى ابد الابد .

تذهب الريح وتبقى الشجرة

واننا أمة تنمو مع الزمن السريع عدة وعدداً ، وقوة وبأساً ، واملا وطموحاً ، وهمة ووعياً واقداماً ، ولا ذنب لهذه الأمة اصيحت الشيخ الذي يربع الاستعمار ويقض مضاجع المستعمرين ، ويثير عواصف الاحداث

دار الثقافة
بنسبة اقتناء مكتبها الجيدة
تقدم
الكتاب العربي بكامله
من مختلف مصادر

أحاديث القديس
لمارون عبود
٢٠٠٠ جبروت العقل
تأليف جبروت هانت ترجمة فريد مروف
٧٠٠٠ تكوين العقل الحديث
تأليف جبروت هانت ترجمة فريد مروف
١٠٠٠ قبحر الاربعاء
تأليف ريمند باور ترجمة عي. حنّال
١٠٠٠ جبروت سوفيانية
تقديم في طبع النسخة الجديدة
كتاب الشهر ٢٠٠٠ صفحة من القياس
الموسط يباع بـ ١٠٠٠
١٠٠ ق. ل. ب. ١٠٠ ط. ١٠٠ ف. ١٠٠
١٠٠ ط. ١٠٠ ف. ١٠٠

المكتبة شارع البرشير (السور)
٥٤٣
٣٠٥٦



مرثية الشهيد

[مهداة الى روح شهداء الوطن في معركة السويس]

للشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي

سال من اعراق ابنائك ، جيل التضحيات .

* *

في ثراك الخير المعطار ذابوا واضمحلوا
بعدهما كانوا يفيضون حياة ابن حلاوا
كان كل منهم يختال في عرض الطريق
بالشباب الغض ، بالآمال خضراً ، بالأماني
بعضهم لاه عن الدنيا وبعض يتلهى هواها
وفريق يزرع الخيرات فيها وفريق

يقطف الخيرات والازهار منها والأغاني
كان بعض منهم يختال في جني لماها
بقوى الانسان ... كانوا بشراً كالأخرين
بشراً في ضعفهم ، في عزمهم ، في مبتغاهم
في افانئ الاماني وتباريح الحنين

ثم .. لما صدمت اسطورة الشر رؤاهم
وتحداهم سؤال راعف الاصداء ناثراً
« اهو الحق وموت الشر ، ام وأد الطموح ؟

اخنوعٌ وحياة ... ام إباء وجوح ؟ »
عقدوا عزمهم ... فامتلات بيض المقابر
بالشباب الغض ، بالآمال خضراً ، والعطور
بالحياة الحرة المعطاء فاضت من اخاديد القبور

* *

هكذا ماتوا ، ويمضي غيرهم نحو المصير
قدرٌ محتومة رؤياه يا جيل العطاء !
رعدة محمومة تحتاج قلبي وتثير
في جفوني ، دمعة الحزن ودمع الكبرياء

سلمى الخضراء الجيوسي

لندن

انا ادري انهم ماتوا « ليحيا الوطن »

وطن القتلى والدم هذا الوطن

انا ادري انها « الحرية الحمراء » ، هذا الثمن

الرائع ، المغموس بالآهات ، هذا الثمن ..

انا ادري ... انما الحزن بأعماق فؤادي ليس يدري .

انا ابكي كل عين فقدت ضوء الحياة

كل روح سال من بين الشفاه .

* *

فاذكري

يا مسيل الخير والخصب الثري

انت يا أرض اللآلي والزمرد

منبع الفيروز يجري في مياه الانهر

حيث تهوي درر الاقمار ليلا تتبرد

انت يا منجم تبر اصفر

انت يا شلال ماس في الصباح النير

فاذكري

انه الباقوت اغلى جوهرك

واذكري

ان عصر البعث اسمى اعصرك

فيه آلاف العيون النيرات

فقدت في لمحة ومض الحياة

فيه آلاف الايادي الخيرات

وهبتك الخير اذ جمدها ثلج المات

واذكري

ان نهر الدم اغنى انهرك

صراع بين حضارتين

بقلم الدكتور عبد الله عبد الدائم

عند سائر الأفراد وأنها لا تتجلى على خط واحد من الوحشية والقسوة والبداية ، بل كثيراً ما تبدى لدى بعض الأفراد الأفاذا أكثر عمقاً واطيب عوداً .

وفي حياة الأمم أيضاً مثل هذا الانقسام بين سلوك ظاهر وجوهر عميق كامن . فيها ، في الأيام العادية ، تلك الحياة التي ترضيك في ظاهرها ، وذلك التأني الذي يعجبك ، وذلك الرواء المصقول الذي يحمل معه ظاهراً من التهذيب والنظام . وفيها بعد ذلك ، في الأيام الحاسمة ، عود الى طبعها الأصيل ، الى حقيقتها الصادقة التي لازيف فيها .

من هذه الأيام الحاسمة في تاريخ الأمم ، الأيام التي عشناها في الآونة الأخيرة والتي ما نزال نحيا فيها حتى اليوم . فلا عجب إن رأينا فيها كاشفاً ثميناً لطبائع الأمم المصطرعة ولا عجب إن قذفت لنا باشياء مفاجئة عن خصائص بعض الشعوب . لقد كنا نكذب أنفسنا منذ سنوات حين كنا نحبر حضارة الشعب الفرنسي وحضارة الشعب الانكليزي ، وتهيب الحكم السريع على هاتين الحضارتين رغم ما شهدنا من حقائق كانت توحى لنا بما يقنعنا من طبيعتهما . لقد كنا منذ الفترة التي عايننا فيها حياة ذئك الشعين ، والشعب الأول من بينهما

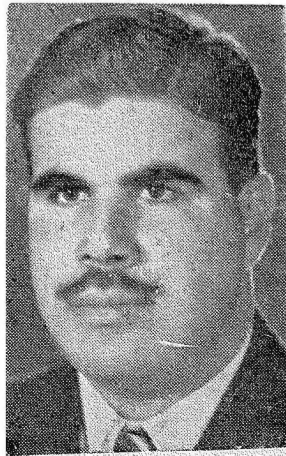
خاصة ، ندرك أننا أمام حضارة زائفة كاذبة وأن ذلك الظاهر من النظام والاحتشام والتهذيب ليس الا رواء كاذباً وتشكلاً سطحياً زائفاً . كنا ندرك مثلاً من خبرنا ببعض الأفراد هناك كيف غدا كل شيء عندهم محكوماً بالكسب وبالكسب في أبشع صوره بل في أكثرها افتضاحاً . وكثيراً ما استبان لنا أن اللطف الذي نلقاه وحسن المعشر الذي نخطى به والنظام الذي نواجهه ما هي الاشباك للصيد والاقتناص وزيادة الكسب وليست عناصر أصيلة في حياة تلك الشعوب . بل كثيراً ما

في الفترات الحاسمة من حياة الأمم تزول القشرة الظاهرة التي تستر حضارتها وتخفي حقيقتها ، فتظهر هذه الحقيقة سافرة عارية وتنضوعها قناعها وبرقعها المضلل .

ويحلو لنا أن نشبه هذه الفترات الحاسمة في حياة الأمة ببعض المواقف في حياة الفرد ، حيث تزول الرقابة العقلية المنظمة وتعترله الاعتبارات الاجتماعية التي يأخذ بها عادة ، ويعود الى طبعه العميق الأصيل ، فتتكشف شخصيته على حقيقتها ويقفز من أعماق حياته اللاشعورية كل ما في نفسه من غرائز اولية ودوافع أصيلة لا صنعة فيها ولا حياء .

فالفرد كما نعلم يعيش في أكثر الأحيان حياة ظاهرية كاذبة يرعى فيها ما يفرضه المنطق من سلوك ، ويجري مع ما يمليه المجتمع من قيود وحدود . فلا يظهر من حقيقته إلا رواء ظاهراً هو الرواء الذي يسمح به العقل وتسمح به الرقابة الاجتماعية ، أو هو الماء المقطر الذي يمر من مصفاة المجتمع ومصفاة قواعد المجتمع ، ومن وراءها العقل الاجتماعي ، ولكنه في بعض المناسبات الحاسمة يكشف تلك القشرة الزائفة التي اصطنعها وينضو ذلك الوجه الصقيل الذي أنقن تهذيبه وتثقيفه وتزيينه ، فيعود الى طبيعته الأصلية ويأوي الى

وجوده الغريزي العميق يمتاح منه كل ما يحتوي عليه من عواطف كثيراً ما تكون فجّة ، ومن منازع غالباً ما تكون وحشية حيوانية . وليس من سرف القول ان نقول مع بعض علماء النفس ان الأنا العميقة للانسان تشتمل على أكثر الغرائز بدائية ووحشية ، بل ليس من سرف القول أن نقول ان هذه الأنا العميقة محمّلة بكل ما خلفه الأجداد الأقدمون الأوائل من غرائز وحشية بل من ميول حيوانية . غير أننا نحب أن نستدرك فنيين أن هذه الأنا العميقة ليست في نظرنا واحدة



الدكتور عبد الله عبد الدائم

ألفينا أن وراء ذلك اللطف الذي يحبسه المجتمع وثرسمه تقاليدته وتوحي به المصالح والمنافع ، فظاظة تتجلى في كل لحظة لا يتدخل فيها المجتمع ولا تلعب فيها المصالح . وكما شبننا سلوك كثير من الناس هناك بسلوك سجين قننت له الرقابة الاجتماعية تصرفاته فجعلتها مهزلة في ظاهرها وأخفت ما وراءها من عنف وقسوة ووحشية تتحين الفرص للظهور وتنتظر الإفلات من عين الرقيب لتسفر ضارية عارمة .

وكثيراً ما راودتنا منذ تلك الأيام فكرة كنا نجد بعض الحرج في اظهارها ، رغبة منا في الاستزادة من مؤيداتها ، وهي أن الأخلاق التي نلقاها لدى تلك الشعوب والتي لا تخلو في ظاهرها من صدق وحفظ لحقوق الآخرين ، ليست الا ثمرة صناعية من ثمرات النظام الاجتماعي . فالنظام الاجتماعي هناك تبدى لنا السبب في سيطرة بعض المبادئ الخلقية ، ورأينا في دولا الحياة الاجتماعية عندهم ما يحمل الى النجاح والكسب عن طريق هذه الخصال الخلقية وما يجعل النجاح عسيراً دون تلك الخصال . وهكذا لم نقنع بوجود خلق أصيل نابع من بنية الأفراد وتكوينهم العميق ووجدنا الخلق نفسه بنياناً اجتماعياً إضافياً يمكننا ان نطلق عليه الوصف الذي يحبونه هناك فنقول عنه إنه نوع من الـ Superstructure .

وفي الوقت نفسه كنا ندرك منذ ذلك الحين الفارق العميق بين الأخلاق التي نشهدها في تلك البلاد وبين الأخلاق في بلادنا . فبينما كنا نرى الأخلاق في تلك البلاد تتردى وتزل في كل لحظة يستطيع فيها الأفراد الفرار من واجبات النظام الخارجي ومتطلبات اللياقة الاجتماعية ، كنا نرى الأخلاق في بلادنا تشمخ بأنفها وتظهر ألية عزيزة رغم سوء النظام الخارجي ورغم ضعف النظام الاجتماعي . ومن هنا كنا ندرك ان الأخلاق لدى تلك الشعوب مؤسسة اجتماعية تعيش ما بقيت الخيوط الخارجية التي تمسك بها ، وما تلبث حتى تتداعى إذا ما أصاب تلك الخيوط وهن . بينما كنا نرى الأخلاق في بلادنا شيئاً أصيلاً عميقاً في النفوس ، ينث الأريحية والتضحية والكرم ، رغم سوء النظام الاجتماعي ورغم عوامل الفساد الكثيرة التي رانت على مجتمعتنا خلال عصور طويلة فأفسدت ما أفسدت ولم تترك للخلق متنفساً .

كنا نرى ذلك كله ، بل كثيراً ما كنا نرى بعض الأمور الأخرى التي نطيل مضغها فيما بيننا وبين أنفسنا . كنا ننظر مثلاً الى

احترام الفرنسي والانكليزي للنظام والقانون ، فنتساءل ماذا يعني ذلك الاحترام تماماً . وكثيراً ما كنا نلقي من أنفسنا جواباً نضمرة وهو أن ذلك الحرص على النظام والقانون حرص شكلي آلي أيضاً ، وأنه نتيجة حضارة تعقدت وغدت في حاجه الى آليات تصونها ، وخير آلياتها النظام والقانون . بل كثيراً ما كنا نعتقد أن ذلك الحرص الزائد على النظام والقانون يفصح عن نفوس تحجرت ولم يبق لديها من معالم الانسانية ما يجعلها تصل الى الحياة عن غير طريق من هذا الضابط الخارجي . كنا نرى أن تلك النفوس افتقدت كل تصرف عفوي وكل خلق باطني يمكن أن يؤدي الى بقاء الحياة سليمة ولو غاب النظام ، ولم تجد لها حامياً غير النظام الخارجي والدرع القانوني . وهل يكون النظام نظاماً حقاً اذا لم يكن صادراً عن نظام نفسي داخلي يوجد بينه وبين الأخلاق ؟

وفي مقابل ذلك كنا نرى أن بعض الفوضى التي نلقاها في بلادنا أعلى قيمة من ذلك النظام المصنوع . فالفوضى عندنا - على انكارنا لها وعلى كونها وليدة الفساد الاجتماعي بوجه عام - كثيراً ما تخفي وراءها خلقاً وروحاً إنسانية ، بل كثيراً ما تكون ثمرة لها . منذ أيام كنا نتحدث في المدياع عن ذلك الموظف في الترام الذي حاول أن يعفينا من دفع أجرة الركوب لأن المسافة التي نود ان نقطعها قصيرة . وكنا نوجه اللوم والنقد الى ذلك الموظف ولا نرى من حقه ان يتعدى على القانون ويبيع ركوب الناس بلا أجر اذا كانت المسافات قصيرة . بل كنا نقول ان مثل هذا العمل سرقة للدولة . وما زلنا اليوم عند رأينا . ولكننا - رغم إنكارنا لهذا العمل - نحس أن نكشف عما وراءه ، ونجد من التجني أن ننظر اليه نظرة خارجية شكلية صرفة . ف وراء هذا العمل فيما نعتقد عاطفة إنسانية نبيلة لم توجه التوجيه الصحيح . ولكنها على أية حال عاطفة نبيلة . إنها عاطفة بدائية دون شك ، ولكنها تصدر عن رغبة خلقية في قياس الأمور بمقاييس انسانية لا بمقاييس قانونية فقط ، وعن نزعة الى تحميل القانون بعض المعنى الانساني . فلقد شق على ذلك الموظف أن يتكبد الراكب أجرة كاملة من أجل مسافة قصيرة ، واعتبر اعفائه عوناً إنسانياً له . ان في نظريته ضعفاً في التكوين الخلفي العام ، ولكن فيها قوة فيما نعتقد من حيث دلالتها الانسانية . ليست

القوانين في الأصل استجابة
للحاجات العميقة للناس ؟
ليست قيمتها في روحها
ومعناها لا في نصها
وشكلها ؟

واليوم بعد أن وقعت
المعركة وجدنا في حوادثها
ما يؤيد كل ما ذهبنا اليه .
فالمعركة كما قلنا كشفت
عن الحضارة الحقيقية

للأمم المتصارعة وأظهرت حقائقها سافرة عارية .
إنها وكدت من جديد : أن تلك الحضارة الفرنسية
والانكليزية قد انتهت بعد ستوات من الترف ومن التحكم
في الناس إلى أن تكون قشرة ظاهرة تخفي وراءها كل
معاني التأخير الحضاري . فالحضارة لا تقوم بلا حياة انسانية
أصيلة تقو في نفوس الشعب المنتسب اليها . ومثل هذه
الحياة الانسانية الأصيلة ومثل هذه الدوافع الخلقية النبيلة
تبتدى لنا بعد المعركة بعيدة كاشد ما يكون البعيد عن
كيان هاتين الحضارتين . وهذا الشيء وحده هو الذي يفسر
لنا في نهاية الأمر ما وجدناه لديهما من أفراق للمنطق وللشريعة
الدولية وللأخلاق الانسانية . فلقد دفعتهما الأزمة الى التحلل
من الأبراد السطحية التي تلبسانها والى اظهار الكيان العميق
الناوي وراء تلك الأبراد بما فيه من همجية وهزء بالخلق
وانتهاك لحرمة الانسان .

اطلبوا « الآداب »

في الدار البيضاء (مراكش)

من

مكتبة الزينات

شارع مناسير ١١٨ - ١١٦ - ١١٤

« إن المتأمل لمصر العربية أيام المعركة ، والمشهد
لبطولات بؤر سعيد ، والمتأمل لروح الكرامة
العربية التي انطلقت في كل قطر عربي ، يفهم اليوم
معنى الروح الانسانية العميقة الاصيلية في نفس الشعب
العربي ، وما تحمله من قوى تتفجر سخية ثرة في
المناسبات الحيوية . »

لقد عجب الكثيرون
- ممن خدعوا طويلا
عن حقيقة هذين الشعبين
وظنوا خلال سنوات
أن في حضارتها شيئاً
انسانياً عميقاً - عندما
رأوا ما رأوا أيام
المعركة وعندما قرأوا ما
قرأوا بأقلام كثير من
كتاب تلك البلاد ، وهالهم

ان ينقلب ذلك الفكر الناعم في ظاهره ، الوديع في محاكماته ،
المهذب في منطق واقسته ، فكراً أهوج لا يعرف للمنطق
حرية ولا يقيم للمحاكمات والأقيسة وزناً . وচারوا كيف
يفسرون هذا الانقلاب العميق فيما حسبوا . وتفسيره عندنا
يسير هين وهو أن ما عرفوه من حضارة ذينك الشعبين زائف
في أصله ، وأنهم لم يلمسوا في تجربتهم معها سوى الظاهر
الخداع والهرج المزيف .

والمعركة ، إذ صدقت ما نعتقد به حول حقيقة هذين
الشعبين ، صدقت في الوقت نفسه عقيدتنا العميقة حول
حقيقة شعبنا العربي . فهي قد أتاحَت أيضاً للشيء العميق في
نفوسنا أن يظهر ، وكشفت عن الجوهر السكامن وراء
قشرتنا الاجتماعية الفاسدة . فلقد وكدت من جديد تلك
الحقيقة التي طالما آمنا بها وهي ان العنصر الانساني العميق
ناوٍ في نفس العربي ولا يحول بينه وبين الانطلاق سوى
سجن أوضاعه الخارجية . ولقد قدمت الدليل القاطع على
أن هذا الركون الذي يتبدى عندنا في أيامنا العادية محمل
بثورة انسانية عميقة تلمع فيها التضحية والارحية والشم .
فالمتأمل لمصر العربية أيام المعركة والمشاهد لبطولات بؤر
سعيد والمتأمل لروح الكرامة العربية التي انطلقت في كل
قطر عربي غدا يفهم اليوم فهماً لا مرية فيه معنى الروح
الانسانية العميقة الأصيلة في نفس الشعب العربي ، وما
تحمله من قوى تتفجر سخية ثرة في المناسبات الحيوية . على
ان الأيام الأخيرة التي عاشها الشعب العربي الحديث ليست
في الواقع الدليل الوحيد الذي ثبت هذه الحقيقة . فلقد مرت
بهذا الشعب منذ قرون محن كثيرة مع الاستعمار كان يتبدى
فيها دوماً ، بن الحين والحين ، قوياً في انسانيته ، شديداً في

المستعمرين الفرنسيين والانكليز صواع بين حضارتين :
حضارة زائفة تحمل في ظاهرها النظام والخلق والتهذيب ،
وتخفي في باطنها الفوضى النفسية والعقلية وضروب الوحشية
البدائية ؛ وحضارة أصيلة ظاهرها الفساد والتأخر ،
وباطنها الايمان بالانسان والتضحية في سبيل حرية
الانسان ؟

هل نغلو إن قلنا ان هذه البلاد العربية التي توصم بالتأخر ،
ومن ورائها الشعوب الأسويوية السائرة في طريق التحرر ،
هي المدعوة الى حمل الرسالة الانسانية الى العالم ، الرسالة
الحقة التي لا تقوم على الغلبة ، وانما تقوم على الاحترام العميق
لحقوق الانسان وعنصر الانسان ؟ انها هي القمينة بأن تحمل
على راحتها معاني الحق والخلق ، ما دامت هذه المعاني عندها
شيئاً أصيلاً يتحرك في أعماقها رغم الفساد ، وما دامت عند
أعدائها زيفاً تتكشف وراءه غرائز الوحوش .

عبد الله عبد الدائم

دمشق

حرصه على حريته ، صادقاً في تضحيته في سبيل أقرانه وفي
سبيل أحفاده . إن الثورة المصرية أيام سعد زغلول ومصطفى
كامل ليست عنا ببعيدة . والثورة السورية تطل علينا من
الأمس القريب . ومثلها الثورات الكثيرة والحركات العديدة
التي ظهرت وما تزال تظهر على أرض العرب . وهل بعد
ثورة المغرب العربي ، وعلى رأسه الجزائر العربية ، من
حاجة الى اثبات بطولة شعب يتحد لديه تعشق الحرية باسمي
معاني الانسانية والخلق الانساني

سوى أن المعركة الأخيرة ، لما اتصفت به من أوصاف
خاصة نادرة ، كانت دليلاً حاسماً قاطعاً على أصالة هذه الروح
العربية الانسانية . لقد حلفت في سماء مصر وفي سماء البلاد
العربية الأخرى روح الكرامة وبرزت التضحية في خير
صورها وأشكالها وظهر الخلق العربي ، خلق الايثار والفداء
والأريحية ، رائعاً ساطعاً .

فهل نغلو بعد هذا إن قلنا إن الصراع بيننا وبين

المكتبة الشرقية

ساعة النجمة - بيروت

تقدم الى القراء

أحدث المنشورات الادبية
الصادرة في مختلف البلاد العربية



إلى جندي غاصب سأقتلك...

للشاعر
صلاح الدين
عبد الصبور

وكنيت في محبتي أدعوه بليلي الحبيب
وكان راعف الجناح دائم الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادي ...
... حبتين ، حبتين
فحبة لجوعة ، وحبة تذكاري
لكنه مضى ... وخلته مضى بلا ثمن
أقسمت وجهك الجديب سوف يصبح الثمن
من أجله سأقتلك
لأجل ثأره أغوص في دمك

أهل بلادي يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغتهم بسلام

وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب
وحين يظمأون يشربون نهلة من حب
ويلغظون حين يلتقون بالسلام
- عليكم السلام ...!
- عليكم السلام ...
لأن من ذرى بلادنا ترقرق السلام
وفاض في بطاها محبة خضراء مثل نبتة الحقول
وورقة بيضاء كالأزهار في الخميل
ورحمة زهراء
كقلب امهاتنا

كالقطن حين يستنير لوزه جنى
وأنت يا مدنس الخطي
تريد ... بئس ما تريد !
لكنني سأقتلك

من قبل ان تقتلني أغوص في دمك .

صلاح الدين عبد الصبور

« القاهرة »

سأقتلك
من قبل ان تقتلني سأقتلك
من قبل ان تغوص في دمي
أغوص في دمك .
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

سنبلك الحدود وقعها المهيب ما يزال
يموج في ذاكرة الأيام
ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ
فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام
لكي يمجّد الانسان حين يشمخ الانسان
ومنهم الذي بنى منارة الاسلام
لكي يقول للأنام : لا إله إلا الله
ونحن في حاضرنا المجيد نصنع السلام
هدية من شعبنا للعالم الجديد

العالم الذي يريد
يريد للرجال ان يعانقوا الرجال دون حقد
العالم الذي يريد

يريد للنساء ان يغفن وادعات
في أذرع الأزواج والأحباب والأبناء
بنغمة الحنان والدمى ، وبالقبل
العالم السعيد ، واحة الأجيال
في سعيها ، قوافل الأجيال ، نحو عالم سعيد
وأنت ، والإحمال والعياء والظلام في خطاك
تريد ان يصفر في القلوب برعم الآمال
أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك

بكل ما سُقيت من مرارة الأيام
أغوص في دمك

أقسمت بالأخ الذي مضى ... وخلته بلا ثمن
في عامنا الماضي ، ولم يلف حول جسمه كف
لأنه احترق

على تراب « غزة » البيضاء ، بالطائرة احترق
كان اسمه ... نبيل

الهم العربي

ماذا أقول لمن يموت وملء عينيه ابتسامه
ولمن يسر وقد تيقن أن مصرعه أمامه
ماذا يفكر هؤلاء العازفون عن السلامه
يا رب .. إني لا أفكر بالخلود
إذ ألمس الموت المخيف براحتي وبالزئود
وأظل لا ألوي كأني راكض في يوم عيد
وكأنما وقع الرصاص على المسامع أغنيات
يا رب .. إن الناس أيضاً يصنعون المعجزات !
أرأيت ما يجري على شط القناه
أرأيت قومي في صراعهم الجديد مع الطغاة
كيف استحقوا أن يعيشوا للسنين المقبلات
كيف استحقوا أن يكون لهم مكان النيرات
إن الذي يختار نوع الموت .. يختار الحياة !

اليوم .. يزدحم البناء
اليوم .. أكثر من جميع سني قومي الماضيات
العامل البناء يرفع حائطاً حتى السماء
ومن المعامل تلهث الآلات أبعد في الفضاء
وعلى الحقول يجده محراث يزغرد في العراء
يا رب ..

لجعل ما أقول كأنه حجر البناء
أو فليكن هذا النشيد
ذوب الحديد

أو فليكن في الحقل ماء
أنا لا أغني للرجال الميتين
فلهؤلاء نشيدهم ..

لكن أغني للذين ..
يبقون كي يحيا على ذكرى الرجال الميتين
كما ترد إلى منابعهم دماء الراحلين

يا مصر .. لو يقوى الكلام

لو أنه الموت الزوام

لو أن قلبي جذوة تبقى .. وأعصابي ضرام
لو أن بلدتي التي غرقت .. وغيتها الظلام

تمشي كما يمشي بأعراق المجين الغرام

ماذا إذن يلقي اللثام !

إنني لأبصر من هنا

بيتاً يطل كبيتنا
وشوارع البلد المخضب بالدماء تقودنا
من قال إنك لن تقومي
إلا على نفح البخور
من قال إنك للمواويل الطويلة ، والحرير
من قال إنك لن تثوري !
عملاقنا العربي هذا المستفيق على النذير
قد أضمرته لمثل هذا اليوم أحشاء العصور
هزي إذن يا مصر ما ركزوا على ظهر الرمال
تلك القلاع من الرمال
فكأنما الريح السموم تهب من صوب القنال
يحت ما حسبه أمنع من شاريخ الجبال
لنفي على الأطفال قد كبروا وساروا للقتال
ليموت واحداهم
كما مات الكبار من الرجال

يا مصر ..

إن القصر يفتح بابه للطارقين

للقبضة الصغرى تدق ..

وللشيخ الطاعنين

وللنساء الأمهات ..

ولبنات ..

ولرجال الداخلين

يا مصر .. إنك تفتحين

للقادمين

باباً عريضاً كان يرفض أن يلين

يا مصر .. بوركت المصيبة !

فاذا بكيت فحدقي في المقتلين

ماذا ترين ..

فرح .. بكاء الناس يا مصر الحبيبه

فرح الطيور بيقظة الشمس القريبه

بوليدنا ينمو .. ويمتاز المفازات الرهيبه

محققة الشعب القدمة .. بالعروبه

تمتد أثماراً .. وأغصاناً ..

تعمرش في السماوات الرحيبه

وجذورها تزداد عمقاً

مثل أعماق المصيبة ..



البعث الاسيوي حثف الاستعمار

بقلم أديب مروة

المثالية والاشتراكية في طليعة أهدافها الرئيسية حيث لا سيد ولا مسود ، ولا غني ولا فقير ، بل مجتمع متعاون يعمل في سبيل خير المجموع .
ولقد مرت بنا نحن العرب تجارب مريرة عاينها خلالها الشدائد ، تحت ربة الاستعمار العثماني ، ثم تحت جور الاستعمار الغربي ، ومع ذلك ضمدنا لطعنات المستعمرين ، وقاومنا الضربة تلو الضربة ، ولم نسكت على ما سامونا إياه من غدر وخيانة واذلال ، منذ عهد الكبت الفكري والتجويع الاقتصادي ، والسلب المريع ، الى عهد نكت عهود الثورة العربية ، وسياسة التفرقة وقصم عرى الوحدة (اتفاق سايكس - بيكو) ووعد بلفور المجرم ، وزرع شوكة اسرائيل في قلب ارضنا ... واخيراً تلك الحملة المسلحة الغادرة على مصر ..

ان هذه الحملة الغاشمة التي لا تختلف عن غزوات المستعمرين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، جعلت كل عربي يؤمن ايماناً أكيداً راسخاً بان ما بيننا وبين الاستعمار الغربي ، ليس مجرد عداوة فحسب ، بل تنازع بقاء ، الغلبة فيه للصامد صاحب الحق ، لا للظالم القوي . لأن عهد سيطرة القوي على الضعيف قد انقضى ، وأصبح في العالم الآن حكم عادل جبار ، اقوى من الجميع يساطر سيفه فوق رأس كل معتد .. هذا الحكم هو ما يسمونه اليوم « الرأي العام العالمي » .

والرأي العام العالمي هذا هو غيره بالأمس ، حين كان يقتصر على جماهير الدول الحاكمة ، أما اليوم فهو يمثل جميع شعوب العالم التي عرفت قيمة الحرية والاستقلال ، وذات مرارة الاستعمار ، تراها تقف دوماً الى جانب الحق والعدالة ، الى جانب الحرية والمساواة ، الى جانب العقل والمنطق .

ولاشك في ان لتساند شعوب آسيا وافريقيا واتفاق كلمتها على مناهضة الاستعمار ، والعيش بسلام مع الجميع ، وهو ما انبثق عنه مؤتمر بانندونغ التاريخي ، الفضل كل الفضل في عضد قضايا العالم العربي ، وكل قضية عادلة تشب بين شعب مظلوم ودولة ظالمة ، وأخيراً في خل الأمم المتحدة على شجب اعتداء الغرب على مصر .

أجل هذا هو العامل الوحيد الذي قضى بانتصار مصر في دفاعها عن حقوقها وفي اندحار قوى الاستعمار في محاولتها استلاب حقوق الغير .

لقد لقن العرب بعد أمثلة مصر درساً لن ينسوه ولن يسكتوا على تكرره في المستقبل ، وهو درس كان قاسياً دفعت مصر ثمنه غالباً من شبابها ودماء ابنائها ، لكي تعلمنا فداحة ما يببته لنا الاستعمار الغربي .

اجل لن نسكت بعد اليوم على دوس حقوقنا ولا على اعاقه تقدمنا ، ولا على منعتنا من استعادة مواردنا ، او التمتع بحريتنا واستقلالنا ، ورائدنا الابتعاد عن منازعات المعسكرات ، وتضارب مصالح الكبار ، واستغلال تناقض فريق ضد فريق .

بهذه الروح - روح بانندونغ نفسها - لن نشذ عن القافلة . قافلة الشعوب السائرة الى الامام ، وقد مسها الوعي الانساني بقضيه الساحر ، وافاقت على قيمها الصحيحة ، وحقوقها العادلة في ان تحيا حياة كريمة عزيزة الجانب موقورة الاحترام لدى الجميع . بهذه الروح الانسانية المسالمة - لا المستسلمة - للمنبهقة عن بعث الشعوب الاسيوية ، نستطيع القضاء على كل محاولة استعمارية نيل منا والاعتداء علينا . وتجعلنا نقف بالمرصاد لكل مستعمر مستقل ، مواصلين السعي لاستكمال تحرونا واستقلالنا ، مستوحين خططنا من واقعنا الشرقي ، ومن حاجات شعوبنا وحدها ، ومن اساليب عيشنا ومحيطنا ، وترائنا الفكري ، وبذلك نكون حثفاً لكل مستعمر دخيل . وصدرأ رحباً لكل صديق حليف .

أديب مروة

يشهد العالم اليوم بأعين يقظة ، نمو البعث الاسيوي ، بسرعة متلاحقة ، تجمل من آسيا « ام القارات ، ومهد حضارات التاريخ » مرجلاً يغلي بالثورة وشعوباً وعت نفسها ، فادركت حقيقتها الانسانية ونشدت أبسط حقوقها في الحرية والمساواة والاستقلال .

ولئن كانت الامم الاوروبية قد ازدهرت خلال القرون الثلاثة الماضية ، بفضل حضارتها الصناعية - بينما ظلت آسيا تعاني افتقاراً حاداً ونقصاً بالغاً في اسباب المعيشة ووسائلها - فان يقظة المارد الاسيوي في هذا العصر خليقة في احداث تحول حاسم في ميزان القوى بين الشرق والغرب ، يحدو بهذا الى رعة الاحاق بالآخر ، بينما يتردى الأخير في طريق الانحدار ويقف على عتبة التهلكة والانهيار ، بله الانتحار .

لقد اتاحت لبعض دول أوروبا أن تبقي آسيا زمناً مديداً في الخفيض ، راسخة في غلال من العبودية والاستعمار ، فمر الزمن علينا وخلفنا وراءه ، إلى أن افقنا على واقعنا ، ونفضنا عنا غبار الماضي ، ولحقنا بالعالم المتمدن ، فإذا بنا نجد ان صرح الاستعمار أوهى من ان يثبت امام رايح الشعوب الناهضة المتوثبة ، واضعف من ان تحميه قوى الشر بكل ما تملكه من جيوش وطفيان . وهكذا بدأنا نشهد الآن نهاية عهد الاستعمار ، حيث استغل الغرب خلاله شعوب آسيا أيما استغلال ، ومزقها شر تمزيق ، ولكنه لم يستطع القضاء على روحها المتوثبة ، ولا على معاني الخير وحب الحرية في نفوسها . فكان عهد الاستعمار حقبة قصيرة في سيرة التاريخ ، وفترة مظلمة في حياة بعض الامم ، لاتعد شيئاً في عمر الزمن . ولم يلبث هذا الاستعمار الذي بلغ ذروته لمائة وخمسين سنة خلت ، ان اخذ في التقلص والانهيار . ويكاد ينحصر الآن عن البسيطة ، لولا اشتات هنا وهناك في اقطار قليلة . وهو سائر - لا مشاحة - نحو الزوال . كل ذلك لأنه انبثقت في آسيا وغيرها من المناطق المنكوبة ، قوى جديدة مستمدة من حاجات الشعب وحقوقه في نشدان الحرية السياسية ، وتحسين - حواله الاقتصادية ، وانتفاضه على الاجنبي الدخيل .

فكان لابد من الاصطدام والثورات ، والزاعات المسلحة ، حيثما تعترض قوى الاستعمار ، سبل تقدم الشعوب ، وامانها الوطنية الحققة ، وحركات التمرد والتخلص والتحرر ، هي نتيجة حرية تعرقل ، وتجويح لا يسد .

انه لمن الطبيعي جداً ، أن تكون ثورة آسيا ، كفاحاً مشروعاً . تبذله شعوب عريقة واعية ، ضد سيطرة واستغلال دول الغرب المستعمرة ، وفي سبيل استعادة حرية مدوسة ، وحق سليب ، وعيش حر كريم .

لم يبق في العالم الآن اي مسوغ منطقي يبرر استقلال شعب قوي لشعب ضعيف ، ولا سيطرة دولة كبرى على موارد بلاد اخرى ، بحيث يحرم سكان هذه البلاد من الحرية والتقدم والتمتع بالاستقلال السياسي التام . وهذا واقع اقرته حقوق الانسان وشرعة الامم المتحدة ، ووضمته جميع مناهج الفلسفات

بور سعيد

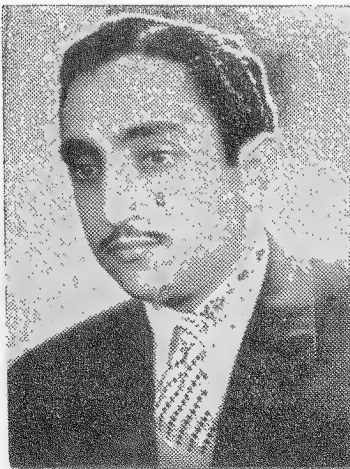
لينعم ابن لنا أو حفيد
ونزحف كالنور فوق المروج
ونذكر في زحفنا بور سعيد

* * *

فلسطين يا صرخة في دمي
مقدسة دمدت بالنضال
سنغسل بالدم غدر اليهود
ونغرس زهره فوق التلال
ونروي على السفح لإصرارنا
فتشمخ أنفسنا كالجبال
غداً ستجوع أغاريدهم
وتصطلك في زمهرير الزوال
ونحنقهم في جحور الأسى
خريف حزين بكى الظلال
وتعلو مزمارنا بالنشيد
ويسقى صداها الصباح الجديد
ونسعى نحبي الكفاح المرير
ونتهف بالنصر في بور سعيد

* * *

ستنبت أرضي غصون السلام
وتخضر فيها أغاني الرعاه
وأحيا طليقاً كخفق الشعاع
كهمس الأغاريد فوق الشفاه
بلادي بلادي لها ما تريد
وإن مت فوق ثراها شهيد
سيحيا السلام على ربوتي
وتحمل أغصانه بور سعيد



إبراهيم عبد الحميد عيسى

القاهرة

مشى فوق مجدك حتى محاه
ثمالة نورك قد أطفأتها
غيوم الهزيمة عند القناه
فياسم الحياة التي أبتغي
سأبطش بالموت بطش الإله
فكم من جريح ... وكم من شهيد
ينسأدى جروحي ألا أحيد
أجل لن أحيد وفي موكبي
زئير تبساركة بور سعيد

* * *

فهذي القنساء ... قناتي أنا
حفرنا ثراها بأعمارنا
فان مسها الغاصب المستبد
فقد بشرته المنايا بنا
حملنا له الموت فوق الوهاد
وخلف الدروب وفي المنحى
وفي البحر ... في الجو .. أنى يكون
نصبنا له للردى
وان طار حتى وراء الظنون
فاني هناك وإني هنا
وإن غام حولي الشتاء العنيد
والقت أعاصيره بالجليد
سنشعلهم موقداً في القنال
لتدفاً في بردها بور سعيد

* * *

وأما اليهود ... نعم الحروب
سيصفهم فوق تلك البقاع
جحيم من الهول لا ينهي
نؤججه بسعير الصراع
كأن مصارع آمالهم
وقد مزقتها النور الجياح
سفينة خزي رمتها الرياح
فغاصت ... ولم يبق إلا شراع
وناحت عليها دموع الجراح
ونامت على قهقهات الضياع
أجل سنعود بصبح جديد

لصوص السلام أترتم جروحاً
وثأراً على مرجلي يستعز
وكنت عشقت السلام لأنني
أحب الحياة ... أحب البشر
فأخفيت جرحي وعلته
وداريت تأري وقلت اندثر
أنا الشعب إن شئت هذا السلام
فاني الوجود ... وإني القدر
فما لكمو ترجون الربيع
كأفعى تلبى نداء الحفر
أجل عندنا حفر للعبيد
وثأر يعيش لثأر جديد
فذوقوا الدمار وقولوا الفرار
فموعد تأري في بور سعيد

* * *

فيا « ايدن » يا عدو الحياة
ويا لعنة في عواء الظلام
على غصة منك القي السلام
لأنك تكره معنى السلام
بعثت إلينا القطيع البريء
فعاد إليك بقايا حطام
وأضرمت مجزرة الغادرين
فكنت السعير لهذا الضرام
فان كنت تعشق هذا الردى
فانسا كما قد عرفتم كرام
وإن عدت تهدي بجيش مرید
سيعمى خطاك الكفاح العنيد
ويلقاك في كل أرض جحيم
تفتح أبوابه بور سعيد

* * *

وأعجب منك ... عدو الحياة
فرنسا إذا ما مشت كالغزاه
كأن لها هامة في الوجود
لترفعها مثل تلك الجباه
سلى « دين بيان فو » فكم من سعير

قال له المجند على الباب :
- انت لا تصلح للقتال ..
ألم أقل لك ؟
فأحس - في خروجه -
ببراكين من الألم تثور في
اعماقه . انه ليفوق والله كل
المقبولين دونه في القوة ومضاء
العزيمة . ماذا ؟ أعياه ان
رجله من خشب ؟ ولكنه
يستعملها كما يستعمل اليمني

الساحية .. انها لا تؤلمه ولا تعيقه في وقوف أو مسير ..
وابتعد عن الباب الى الرصيف المقابل . ووقف يتطلع في شوق ، يسرق
نظره الوافدون الى مكتب التطوع والخارجون منه ... آه ان يسراه سليمة
كاليمى ، اذن لما رد دون امانيه .
واقبل نفر من اولاد حارته : هذا فاتح ومحمد ورمزي وخالد ومعين ..
انهم يرغبون بالانتساب الى منظمات المقاومة الشعبية .. وانهم لا ريب سيخرجون
بعد قليل تتطلق وجوههم بشراً ، وقد وسد كل منهم الى كتفه بندقية كالعروس
في طريقه الى الساحة المجاورة ! .. وشعر بالاسى يعتصر قلبه . لو لم يتنبه
الضابط الشاب الى رجله ، اذن لما عرف حقيقتها . واولاد حارته هؤلاء ،
هل هم اشد منه واقوى ؟ كانوا يعبرونه - اذ يجتمعون في رأس الحارة مساء
للسمر - بانه سقط لا خير فيه ، فيتحداهم بجهامته ان ينازلوه ، فلا يظفر
عليه في الزلزال احد . وانه - اللحظة - ليجد في نفسه القوة لان يدحر منهم
اكثر من واحد مجتعيين .. ولكن ، ما يفيد ذلك وهامهم اولاء يبلغون غاية المني
في حين رد هو دون امانيه ؟

وبصر بثلة من الفتيان ينطلقون من الباب قدامه ، يضم كل منهم الى نفسه
بندقيته صنيع المحب المشوق ، ومهرعون الى الساحة لينتظموا في طابور اخذ في
الطول حتى لامس جانبي الساحة او كاد .. انهم خيماء يقبلون ، فيصبحون
في عداد الذين نيط بهم ان ينافحوا عن المدينة دون الغازي اذا ما غره جشع
الاستعمار ليراق دمه على أيدي اشداء ميامين . وهل للعدو سوى هذا المصير ؟
اقد لاقاه على ايدي المواطنين العرب في « بور سعيد » وأسقي الكأس حماما
كما لم يكن يظن ويحتسب .. هرع كل مواطن في مصر الى القتلك بالعدو المعتدي
انى ثقفه في الارض او في السماء ، فلقنوه درساً في البسالة والوطنية لن ينسا
اجل .. كل مواطن هناك قد حمل السلاح ليقاوم المفتصب الباغي ، فلم يحرم.
هو هذا الشرف العظيم ؟ انه لا يطالب بالذهاب الى « الجبهة » . فلقد حيل
بينه وبين ذلك منذ ثلاث سنين يوم طلب « للخدمة » .. انها رجله .. رجله
المهيضة التي تحرمه مما يتمتع الرجال جميعاً .. ولكنه اليوم يريد الى ان يناضل
في المدينة ضد المستعمر ان ساقه الجنون الى ان يقذف بنفسه في فضاءها الملتهب .
يريد الى ان يكون في « حامية » حارته القريبة من المطار .. وما تضيره رجله
ان هو لظاً في شباك العلية يتصيد الغزاة اذا يهبون الى ارضه المقدسة هذه التي
ينبغي الا تدنسها بعد الاستقلال قدم معتد اثم ؟ .. ولكن الضابط الشاب
تفحص - من نهيات - قوامه بنظرة شاملة ليتوقف عند قدمه اليسرى ويسأله
غما اذا كانت سليمة ؟ فأجابه في حماسة الصادق الواثق :

- إنها لا تعيقني عن المشي !
- أسألك : أهني سليمة ام مهيضة ؟
فأجاب في شبه يأس :

رجل من خشب !

قصة بقلم فضل السباعي

- انها من خشب .
فترقق به الضابط الشاب
اذ جعل يقول :

- اشكر لك وطنيتك
الصادقة ، يا سيد .. ولكن
عليك ان تتخلل عن مكانك
لمن هو اقدر واقوى ...
وانصرف عنه الى من يليه .

وحاول ان يفتح فمه ويحتج
ويعترض ، ولكن الالم خنق
صوته في حلقه . فارتد الى الوراء كاسفاً مخذولاً ، وهو يحس بانقص في كل
ذرة من كيانه !

وامتدت به رجلاه الى الامام قليلاً حتى اصبح يطل على الساحة من عل ،
فرأى الشباب من المواطنين حلقات ، تضم الواحدة عشرين او يزيد ، في
وسطها عسكري برتبة « رقيب » يدور عليهم ببندقية شارحاً لهم دقائقها مبيهاً
كيف يحشى فيها مشط الرصاص وكيف يضغط على الزناد فتستقر الرصاصة في
قلب العدو .

يا الله ! اي يوم محيد هذا الذي يفلت من بين يديه ! لقد كانت في نفسه - في.
الحق - خشية من ان يرد عن سلك المتطوعين ؟ ولكنه كان على مثل اليقين من
انه سيصيب قناعة الضابط بقدرته على الدفاع والمقاومة ان هو عرف ما في
رجله من هيض غير معيب . ولكن ، لماذا لم يفتح فمه امام امام الضابط الشاب
يعترض ويداور ؟ نعم ، انه انتهى اليه ان رجله لا تعيقه عن المشي ؛ ولكن
هذا الدفع وحده لا يجدي ... كان عليه ان يهدر باصرار ووثوق ، فان لم يجده
ذلك فليص في القاعة لا يخرج منها الا والبندقية على كتفه .. انه يطمح لأن
يسجل اسمه في قائمة المتناضلين عن الحمى .. المدافعين عن المدينة .. الدائدين
- في الاقل - عن الحارة ، عن الاسرة ، عن الام والزوجة والولد .. وهذا
من خالص حقه ؛ لقد قالوا : فليتطوع كل مواطن في منظمات المقاومة الشعبية ،
وقد تحققت جدواها في « بور سعيد » وفي مصر جميعاً ؛ وانه الآن يقبل على
التطوع فتوصل في وجهه الابواب من غير سبب مقبول .

وارتد الى الساحة يرى الى الشباب في الحلقات يمسك كل منهم ببندقيته يقلبها
بين كفيه نشوان فخوراً .. في حين لا يقلب هو سوى نار الاسى بين ضلوعه !
كم تمنى - اذ يشهد عرضاً عسكرياً - لو انزع ببندقية احد الجنود وشدها الى
كتفه ومشى بها يختال بين الجماهير ؛ ولكن رجله ، رجله المهيضة ، كانت
تعيقه عن ان ينخرط في سلك العسكريين . ولقد حسب بالامس انه في سبيله
الى تحقيق رغبته الملحاح هذه بعد ان أعلن عن وجوب التطوع لمقاومة العدو .
ولكن ، يا لسوء ظنه وحسبانه ، فقد وقفت رجله من جديد عقبة كؤوداً لا
تحيد عن طريقه !

ودوت في فضاء الساحة اصدااء طلقات نارية .

يا رب ! ان بعضهم يطلق الرصاص ، كلهم سيطلقون الرصاص للتدريب .
وغدا ، ان أغرى العدو قدره ، فلسوف يلعلع الرصاص في مرج فيخر عديده
صرعى لا نامة ولا حياة .. وهو ، اين موضعه من ذلك كله ؟ يستطيع ان ينزل الى
الحارة مدافعاً ، او يصعد الى السطح يتصيد في الفضاء الغزاة ؟ ولكن ، لا
سلاح في يده ينود به عن الحارة او عن النفس ! اذن فموضعه ليس سوى القبو
حيث ستلتجئ النسوة من اهله ان حانت الساعة ! لا حول الا بالله .. أهذا
دوره في النضال ؟ في القبو المغمى وليس في الشارع المضيء ؟ !

— « باب النيرب » ..

— مهنتك ؟

— عامل نسيج ميكانيكي ..

— وضعيتك العائلية ؟

— متزوج ، وعندي صبي ..

— وقع هنا ...

وأشار الى ذيل الاسمارة . فوق قدرتي صادق بيد متعركة راعشة ، في حين كان يسلمه احدهم بندقية جديدة من طراز ٤٩ .

وقال الضابط الشاب :

— بورك فيك ، ايها الفتى .. انك تضرب مثلاً رائعاً في البطولة والحرص على البذل في سبيل الوطن .. اني — باسم الجيش — لأهنتك على غيرتك ووطنيتك فتمم بكلمات مهمة شاكرًا للضابط الشاب حسن رأيه . ثم قرعت قدمه الارض في تحية عسكرية اداها للشباب الذي رد الى جسده الروح والثقة . وانطلق الى الساحة يوسد الى كتفه بندقية كالعروس .

* * *

وانضم قدرتي صادق الى احدى الحلقات التي لم تكتمل .. فجعل العسكري « برتبة » رقيب « يشرح الدقائق ، ويبين كيف يحشى مشيط الرصاص ، وكيف يسدد الى الهدف ويضغط على الزناد لتستقر الرصاصة في قلب العدو .. بينما كان الضابط الشاب يرقبه ضاحك القسما من عل ، حيث كان هو من لحظات يرقب المتطوعين بعين لهيفة وقلب كبير .

فاضل السباعي

حلب

صدر اليوم

رسالة الى نازم حليم

وقصائد اخرى

تعريب

عبد الوهاب البياتي

من رابطة الكتاب العرب

قدم له

الدكتور عيسى سيف

الكتاب الذي ستقرأ فيه اروع ما كتبه نازم حليم ولوركا وايلوار ومايا كوفسكي وهاوارد فاست من قصائد رائعة محملة بنضات حارة انسانية فيها روعة الشعر وعذوبته

الشن ٢٠٠ ق.ل

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

ودوت في الفضاء طلقات اخرى من احدى الحلقات ، فامعن في افرادها .. فاذا معظمهم من اولاد حارته : هذا رمزي على الارض يسدد الى المرعى وتضغط على الزناد فيصيب الهدف .. لقد نهض الآن ، واستلقى موضعه عبداً واطلق بدوره فأصاب .. وتبعه فاتح ، فعلي ، فمحمد ، فخالد ، فأحمد ، فمعين ... يا سلام ! كلهم غلوا جنوداً ، الا .. لأن رجله من خشب ! !

واحس بدفقة بكاء تجيش في محجريه . ودفعته قدماه الى الامام خطوتين ، وفي خاطره عزم على ان يبتزع البندقية من اولهم ولا يتخل عنها الا وهو جثة بلا روح .. ولكنه سرعان ما ارتد الى الوراء ومضى صوب المكتب ، تفرع ارض الشارع رجله الخشبية بعزم ، وفي خاطره رغبة مشبوبة : سيعود الى الضابط الشاب ، ولن يغادر مكتبه الا وفي يده السلاح .

* * *

وامام الباب انتصب المجند لا يتزحزح . فقال له متوسلاً :

— دخيل الله خلتي ادخل .. اريد ان اقابل الضابط ..

فرد عليه المجند بمزيد من الجزم :

— ولكنك قابلته من ساعة .. انت لا تصلح للقتال ، ألم أقل لك ؟ رجلك

لا تساعدك ...

فانفثت عنقايد الألم في اعماقه ، وثار لهذا القول يردد على مسمعيه ، ودفع المجند دفعة كادت تلقيه الى الارض ، وصاح :

— ما بها رجلي ؟ .. أتنازلي فأتيت لك مدى قوتها ؟ .. اريد ان احمل

السلاح وامضي الى الساحة اتدرب .. اريد ان ادافع عن اسرتي ، عن حريمي .. الذين حملوا السلاح ليسوا اقدر مني .. رجلي لا تعيقني عن ضرب الاجنبي الذي يهبط علي من السماء ...

واطل عليه الضابط الشاب يستطلع الخبر . فتهيب مرآه ولاذ بالصمت وقد تعلقته به عيناه في توسل ورجاء . وسأله الضابط عما يريد ؟ فأرتج عليه ولم يقو على الكلام ، ووقد احساسه فتحدت دمة حبيسة على حده الايسر . فصاح به الضابط مؤنباً :

— ما شاء الله ، أتبكي ؟ كن رجلاً وتجلد .. فلا يصلح للقتال بكاء . ماذا تريد ؟ افصح ..

فتماسك قليلاً الى ان شعر بنفسه ترتد اليه ، وقال :

— سيدي الضابط .. حرمتموني من شرف حمل السلاح وانا قادر .. ان رجلي لا تعيقني ابداً ..

فطلب منه الضابط متلفاً ان يكشف عن كم بنطاله الايسر ، ففعل .. ولما رغب اليه ان يمشي امامه جعل يقرع بقدمه الارض بقوة وعزم وعناد والعيون من حوله تتطلع اليه بامعان ، وقال :

— انها ، يا سيدي الضابط ، مهيزة حقاً .. ولكنها اشد من الارجل السليمة .. اريد ان احمل السلاح لادفع به الشر عن حارتي القريبة من المطار ، عن اسرتي ، عن نفسي .. كيف استقبل العدو اذا هبط في عقر داري وانا اعزل من السلاح ؟ !

فهز الضابط الشاب رأسه فيما يشبه الاقتناع ، واوماً اليه ان يتبعه .

وفي المكتب ، تناول الضابط اسمارة وقلماً ، وجعل يسأله ويدون :

— اسمك ؟

— « قدرتي صادق » ..

— عمرك ؟

— ٢٢ سنة ..

— عنوانك ؟

الاسم الذي يضئ الاغنية



من بيننا انبعثت يا بطل
أحلى من الامل
أبهى من الصباح
امضى من القدر
فكبرت في وطني البطاح
وانسل من عقدته الوتر

* *

اسمك يا جمال
يا باعث الدماء في الغناء
ونخوة الرجال
في امتي وروعة الفداء

* *

احرفه المضيئة الحبيبه
تحرر ملتبه الاوار
وثورة العروبه
على قوى الظلام والدمار

* *

اسمك قد اضاء
اغنيتي
وبعث الحياة والبقاء
في امتي

حبيب صادق

بيروت

لفائفاً وعمرهم وينظمون
قصائد صوفية ويذهلون
والسوط في اعناقهم وينشدون
مخلصاً خيال ..
مخلصاً من غيب الخيال ..
ويضقون عمرهم ويسخرون
منا اذا قلنا : محال

— بلغة شعبية الصور —

دوام هذا الحال ..

مخالف طبيعة البشر ! ..

ويسخرون ..

حتى انبعثت فانتشت عيون

وجحظت عيون

وقلضت مذعورة جفون .

حتى انبعثت بيننا بشر

أبهى من الصباح

امضى من القدر

عرفت كيف تخلق السلاح

وتصنع الكماة

عرفت كيف تبني الحياة

وكيف تحمي بالدم السلام

وقيم الانام .

* * *

اسمه قد اضاء
اغنيتي .

وبعث الرجاء

في امتي

اغنيتي لولا اسمك الحبيب

تثاؤب ، اغنيتي ، بليد

اتدري مارتيب ؟

وموسم ، اغنيتي ، جديب

وقمر مخبط كتيب

ودارة .. من مقلع الجليد

احجارها .. من مقلع الجليد

اغنيتي تثاؤب بليد

لولا اسمك الحبيب ..

* *

وامتي أمس من القمم ..

وحاضر يسأله السأم

تغورت من وجهها العيون

فلم تعد ملك ان تتوق

ولم تعد تأبه ان تكون

تجبرث في جسمها العروق

فلم يعد يؤلمها الالم ..

* *

بذلك الخيار كانوا يلهجون ..

ويندرفون ادمعاً ويحرقون

وبالتلخيص نخسر دائماً
روعة التفاصيل وعمقها
ومكاسبها . فليكن هذا المقال
مجرد تخطيط سريع لمراحل
تطور المسرح المصري ..

ويمكن تقسيم تاريخ المسرح
المصري الى مرحلتين :

أ - من عام ١٨٧٠ -
١٩١٧ .. وهي المرحلة
الكلاسيكية

ب - من عام ١٩١٧ -

تخطيطات : في المسرح المصري

بقلم نجيب سرور

تاريخ المسرح المصري
لم يكتب بعد .. والمراجع
تكدد تكون معلومة .
وأغلب القليل الموجود
متواضع القيمة لدرجة
مؤسفة . والنادر ذو
القيمة ليس غير دراسات
تقريرية لا ترتفع الى مستوى
التحليل والربط والكشف
والتفسير . وهذا النادر

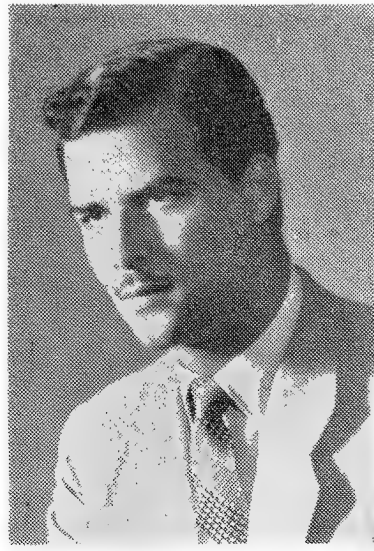
يتناول « المسرحية » لا

« المسرح » .. وقد يتناول المسرح ولكن في حدود الملامح السريعة والغامضة . وما في ال
تاريخ المسرح المصري حيبساً في بطون الصحف والمجلات القديمة .. وفي
رؤوس المخضرمين . وهؤلاء - إلا قليلا - يخلون بذكرياتهم ويعتبرونها
تحفاً يحسن في نظريهم التحفظ عليها . وأدباؤنا الكبار الذين كتبوا في كل شيء
حتى في « العطار » وأرخوا لكل شيء حتى « لإنتحار » !.. لم يكتبوا عن
المسرح ولم يؤرخوا له !!

وفي المعهد العالي لفن التمثيل ، كنا ندرس أشياء عن المسرح اليوناني ..
وأشياء عن المسرح الروماني .. وأشياء عن المسرح الفرنسي .. وأشياء عن
المسرح الانجليزي . ولكننا - للأسف - لم ندرس شيئاً عن « المسرح المصري »
وكنت - وما زلت - أعجب .. كيف يراود لنا أن نكون ممثلين وأن نخطب
وجدان الشعب وأن نعبر عن احتياجات هذا الشعب دون أن نعرف تراثنا
المسرحي ودون أن نعى مراحل تطوره ومدى انعكاس تاريخنا القومي عليه
كظاهرة تعبيرية ؟ .. وكيف يمكن بدون هذا كله أن نعى أسباب أزمة
المسرح المصري الراهنة .. تلك التي حار فيها فطاسيون الكبار ؟

لهذا .. فوجئت عندما كلفني الدكتور سهيل بأن أعد دراسة مفصلة عن المسرح
المصري .. فمع أنني كنت أفكر منذ سنوات في التفرغ لهذه الدراسة إلا أنني
لم أكن أتوقع أن أكلف بها في وقت كهذا قريب . فقد كنت أدرك مدى
الصعوبات التي تعترض دارس المسرح المصري
ومدى الجهد الذي يجب أن يبذل في هذا السبيل .
وترددت طويلاً قبل أن أقبل التكليف .. ثم ورطت
نفسي وقبلت ! .. ولكن :

إنبثقت أمامي مشكلة غاية في الحرج . فقد
تكشفت لي أن جذور المسرح المصري تمتد إلى عام
١٨٧٠ . فكان من العبث والجاهل أن أبدأ بالقرن
العشرين متخطياً الجذور البعيدة التي لن نستطيع
بدونها أن نفهم خصائص مسرحنا كما شهدنا مطلع
هذا القرن . وبدأت فعلاً من عام ١٨٧٠ .. فما أن
وصلت الى عام ١٩١٧ حتى اكتشفت أنني قد
تجاوزت أقصى حدود يمكن تصورها لدراسة تدشر
في الآداب !.. فلقد سودت عن الفترة ما بين ١٨٧٠
- ١٩١٧ - وحدها - كتاباً كاملاً من القطع المتوسط !!
لم تعد المسألة إذن مجرد دراسة لعدد الآداب الممتاز
.. ومضيت أتمم الكتاب .. ثم بدأت أخلص
الكتاب في حدود يمكن أن تتسع لها مجلة أدبية .



نجيب سرور

الى وقتنا هذا .. وهي المرحلة الرومانسية

(أ) المسرح الكلاسيكي

وهو بتعبير آخر : المسرح الإقطاعي

فقد ارتبط المسرح منذ ميلاده في عهد يعقوب صنوع - ١٨٧٠ - بالطبقة
الحاكمة الإقطاعية ومع أن مسرح صنوع قد أوصل الفن المسرحي لأول مرة
إلى الجمهور المصري إلا أن الثابت تاريخياً أنه كان موجهاً منذ البداية الى
الطبقة الحاكمة . والواقع أن ارتباط المسرح في ذلك العهد بالطبقة الحاكمة
كان أمراً منطقياً وطبيعياً ومبرراً .. وذلك لسببين :

أولها أن الخديوي اسماعيل - مثل الإقطاع - كان يمارس سلطة مطلقة لا
محدودة . وفي مثل ذلك الطقس الاستبدادي لم يكن في الامكان قيام أو بقاء
مسرح يناوئ مباشرة مع الخديوي الحاكم بأمره المطلق الإرادة . ولقد ظل
مسرح صنوع قائماً الى ان حدث التعارض بينه وبين السراي في مسرحية
(الضرتان) التي هاجمت تعدد الزوجات في زمن كان زمن (حريم) !!
واتسعت الهوة بين صنوع والسراي بمسرحية (الوطن والحرية) فأغلق على
أثرها مسرح صنوع إلى الأبد . ولم يكن هناك ما يمنع من تكرار هذه التجربة .
بل لقد حدثت مرة ثانية في عهد الخديوي توفيق ولكن مع الشيخ عبد الله النديم
الذي قدم في أول عهد توفيق مسرحيات كانت تنقد العيوب الاجتماعية
ثم أجبره استبداد توفيق على السكوت ..

وكأنت تجربة صنوع درساً رادعاً لكل المعارضين
للسراي ، فلم يجز أحد بعد ذلك على إنشاء فرقة
تمثيلية . وهذا يوصلنا الى السبب الثاني الذي من أجله
ارتبط المسرح منذ نشوئه بالطبقة الحاكمة : فقد
أفسحت تجربة صنوع المجال أمام الفرق (المترقة)
المحلية والوافدة من سوريا ولبنان .. تلك التي
سارعت بالارتقاء في الإقطاع وارتبطت بالمراحل السنية
الخديوية مثل فرقة النقاش والخياط والفرداخي
والقباي . كما أفسحت تجربة صنوع المجال أمام
الفتات غير الإيجابية .. وغير المنتجة .. وغير
المستنيرة .. من المطربين والآلاتية ومن المهاجرين
من الأقطار الشقيقة وراء الرزق . وهي فتات
تحترف الترفيه والتسلية والطرب . وكانت أمية
في الغالب لا تتمتع بأدنى نصيب من التعليم . بل لم
تكن تذهب في هذا الشأن الى أبعد من فك الخط ..
وبسبوعية .. مثل تلك الفتات ترتمي دائماً في أحضان
السادة وتحرض دائماً على ألا تقف مع (النظام

في تعارض !

لا عجب إذن .. بعد تجربة صنّوع .. وبسبب من وضعية الفئات التي احترقت التمثيل بعد ذلك .. لا عجب أن يرتبط المسرح منذ ولادته في عهد اسماعيل بالطبقة الحاكمة الإقطاعية وأن يظل مرتبطاً بها طوال سيطرة الإقطاع على البناء الاجتماعي وانفراجه بالسلطة المطلقة : وهذا رسم للمسرح حدوده الوظيفية والفنية على السواء .

أما من الوجهة الوظيفية فقد مضى المسرح يوطد للقيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية : لم يمس وضعية الطبقة الحاكمة ولم يلمس القاعدة غير الشرعية التي تمارس منها حقها السيادي اللامحدود . وإنما تولى مهمة حمايتها والدعابة لها ومهاجمة القوى المعارضة للإقطاع . تارة بالسلب : بأن يتجاهل هذه القوى .. وتارة بالإيجاب : بأن يمسح هذه القوى مسحاً مزيئاً وتمثّل هذه الأيديولوجية

أولاً : في نوع المسرحيات .. فقد لجأ المسرح حينذاك إلى نتائج القرن السابع عشر بفرنسا .. النتائج الكلاسيكية .. نتائج « كورني » ، « راسين » ، « موليير » .. كما لجأ إلى « شكسبير » في القرن السادس عشر بانجلترا . وهذا النتائج يتميز بالدوران في فلك الملكية المستبدة في هذين القرنين ويعبر عن مراحل مشابهة لتلك المرحلة التي كان يحتازها المجتمع المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . هذا إلى أن الترجمة المتصرفة إلى أبعد الحدود - تلك التي التزمها الفرق في نقل نتائج هؤلاء الأربعة - قد لعبت دوراً كبيراً في ربط هذا النتائج أيديولوجياً بالطبقة الحاكمة الإقطاعية . (١)

ثانياً : في نوع الشخصيات التي تقوم عليها المسرحيات . فقد كانوا جميعاً من الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة .. وذلك في المسرحيات المنقولة والمؤلفة على السواء . كانت تلك المسرحيات تهاجم القوى المعارضة للإقطاع بالسلب : بأن توطد القيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية . أما الهجوم الإيجابي فكان يتمثل في مسرحيات من نوع « عرابي باشا » التي تصم العرابيين بالخيانة وتطمس أمجاد الثورة العرابية وتمجد الخديوي توفيق وتحيط بهالة من الوطنية والبطولة . وكان أهم مظهر لارتباط المسرح بالإقطاع منذ عام ١٨٧٠ هو أنه لم يعكس غير الوجه السلبي للمجتمع المصري في تلك المرحلة المخاضية النابضة بالقلق والتوتر والاضطراب . لم يعكس غير الوجه الإقطاعي وكان يومها الوجه الجامد والمحضّر للمجتمع المصري .. ووقف سلباً إزاء التحولات الهائلة التي كانت تحدث باصرار في شتى جوانب الحياة المصرية منذ عهد اسماعيل . الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية . وهذا السلب يصبح في مستوى النسبية إيجاباً لصالح الطبقة الحاكمة .

أما من الوجهة الفنية : فقد انطبع المسرح في تلك المرحلة بطابع الفنون الإقطاعية عامة : العمارية .. والموسيقى .. والأدب ثراً وشعراً .

فالعمارية الإقطاعية لا تحكمها أية ضرورات عملية ، والموسيقى الإقطاعية لا تنفصل عن الغناء الذي كان طريفاً ولذا إلى أبعد الحدود ، وكان من خصائصه البطء والتراخي والتريديد والحسية وقد انحصر في تواشيع من قبيل « جدي يا نفس حظك » ، « دولة الإبعاد وأفت » .. وكان يحمل لواءه المطرب « عبد الحمولي » والمطربة « المظ » والنثر الإقطاعي كان صنعة زخرفية قوامها البديع

(١) ويلاحظ أن مركز هؤلاء الأربعة ليس وحيده الجانب وما من ظاهرة يمكن اعتبارها وحيده الجانب . فمع أنهم يبحثون على أبواب عصر الانبعاث إلا أنهم يمثلون الشق الرجعي لمجتمعهم أكثر مما يعبرون عن الشق النامي لها . ويوطدون للملكية المستبدة أكثر مما يغذون القوى الوليدة الحية التي كانت يومها في طور المخاض .

والخسناث والوشى والسجع . وكان يحمل لواء السيد توفيق البكري . وكان الشعر الإقطاعي عروصياً .. قوامه الصنعة وعماده التورية والكنائية والجناس والترصيع والتطريز .. ويمثله حفنى ناصف . وأما القصة فكانت نوعاً من الامتداد للقصص الاسلامي .. لمقامات الهذاني والحريري .. وكان يمثلها المهدي والمولى وحافظ ابراهيم وابراهيم العرب لهذا كانت خصائص المسرح في تلك المرحلة :

أولاً : إرتباطه بالغناء .. ويرجع هذا الارتباط إلى عهد صنّوع الذي تأثر بالأوبرات والأوبريتات التي كانت تقدمها الفرق الفرنسية والإيطالية على مسرحي « الكوميدي » و « الأوبرا » وأكد النقاش والقباني والخياط والقرداحي هذا الارتباط . ومما عمل على إرتباط المسرح بالغناء هو أن (الطرب) كان خصيصة العصر في الشعر والنثر والقصص . وكانت للطرب أصوله الممتدة في ترتيل القرآن وإنشاد الملاحم الشعبية ، هذا إلى أصالة الغنائية في المزاج المصري العام . وقد كان مركز التمثيل ثانوياً بالنسبة للغناء وتلك هي الخصيصة الرئيسية للمسرح الإقطاعي وقد ظلت تطبع المسرح إلى أكثر من نصف قرن .

ثانياً : إلى جانب ثانوية مركز التمثيل بالنسبة للغناء .. كان التمثيل ببقاوية والقاء كلقاء نصوص المحفوظات النثرية والشعرية في المدارس الأولية . لا انفعال ولا تلوين في الأداء ولا فهم للأدوار وإنما لعلمة صوتية وإفراط في المبالغة والتهويل والتشويح والتضخيم والتنفيم . وكانوا يشترطون التقدة المفرطة في تمثيل أدوار الملوك . كما كانوا يشترطون « الأنوثة » فيمن يمثل دور العاشق من الذكور ! وينزهون الملوك ورجال الدولة عن « الحب » . ويلاحظ الارتباط الصميمي بين هذه الظاهرة وبين المفهوم الأفكاعي للحب .. ذلك المفهوم الذي حدده مركز المرأة وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإقطاعي . فلما كان « الحب » في هذا المجتمع يعتبر نوعاً من « البغاء » . اتجه المسرح إلى مسخ العاشق وتشويههم وتنفير الجمهور منهم وذلك بأن وحد بينهم وبين النساء في الصفات الجنسية من فاحية .. ونزه الملوك والقواد والوزراء والعطاء عن هذا النوع من « البغاء » .. من ناحية أخرى .

ثالثاً : لم يعرف المسرح الإقطاعي « الإخراج » .. بل كان الأمر ارتجالاً : فالحركة على المسرح متروكة خيرة الممثلين يتخبطون كجماعة من العميان تتقاطع وتتصادم بشكل مضحك . كما تحكم الذوق الإقطاعي في الإخراج فاعتمد على فخامة المناظر وروعة الملابس وتزاحم الألوان والبهرج والزينة .. في غير ما مراعاة لمنطق المواقف ولا لطبيعة البيئة أو العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية . أما الإضاءة فكانت محض إنارة للمسرح .. لا تشارك في الحدث ولا تتعلق بمنطق المكان أو الزمان .

رابعاً : كان العرض يجري على النسق التالي :

أ - نشيد الافتتاح .. وهو نشيد يمجّد السلطان عبد الحميد والخديوي مثل :
قد بدا عصر سعيد في حي عبد الحميد !

ب - رواية اليوم .. وهي مسرحية غنائية

ج - فاصل فكاهي أو (غنائي) .

د - أنشودة الختام .. وهي تحية للمشاهدين

خامساً : تملك المسرح باللغة العربية الفصحى كمظهر من مظاهر الأرستقراطية أما الأسلوب فكان يحمل طابع العصر في النثر والشعر أي طابع « الطرب » .

فما هي علاقة هذا المسرح بجمهوره ؟ كانت علاقة غير إيجابية ! .. فدون ناحية لم يكن المسرح يعرض القضايا المعاصرة وبالتالي لم يستجيب لاحتياجات الجمهور . ومن ناحية أخرى لم يكن الجمهور يتجاوب مع هذا المسرح السلبي الذي يتجاهل قضايا ولا يستجيب لاحتياجاته . وإنما قامت العلاقة بين

لمعرج والجمهور في تلك المرحلة على مجرد الترفيه والتسلية والطرب . وتمثل غدم التجاوب هذا في نظرة الجمهور الى مهنة التمثيل، فكان يزدريها ويحتقر الممثلين ويعتبرهم فئة ساقطة وينظر اليهم كما لا يزال ينظر الى (الفوازي والمداحين والأدبائية والقردياتية) وغيرها من الفئات الطفيلية التي تغيش على هامش المجتمع وتخرج على كل التشكيلات الاجتماعية . كما تمثل غدم التجاوب .. في سلوك الجمهور أثناء العرض : التحدث والصفيير والضرب بالأرجل والقافيه والتريقه وقزقة اللب والضحك العاصف في المواقف المحزنة الى غير ذلك من علاقات الاستهتار بالعرض المسرحي . وهذا يدل على انحطاط المسرح فيما هو يدل على تخلف الجمهور . ولكن المستولية في ذلك تقع على المسرح قبل أن تقع على الجمهور . فقبل أن نشترط الوعي الفني في الجمهور علينا أن نشترط المستوى الفني في العروض المسرحية فضلاً عن شرط « الإيجابية » في هذه العروض . وقد بينا كيف أن العروض المسرحية كانت تفتقر الى أبسط شروط الفن المسرحي في التمثيل والإخراج ، وكيف كانت سلبية ازاء قضايا الجمهور الملحة فلم يعد ثمة مجال لمحاسبة الجمهور على استهتاره بالعرض المسرحي .

أما التأليف فكان بدائياً وساذجاً الى حد بعيد . ولذا اعتمد المسرح على التخصيص والاقتناس والترجمة بتصرف مفرط .

لم يولد المسرح اذن ولادة طبيعية . ولم يجد طقساً صحيحاً يساعده على النمو والنضج والاكتمال وإنما خنقه استبداد الخديوي اسماعيل ثم استبداد الخديوي توفيق بالتعاون مع السلطة الإنجليزية . فكان أن طفا المسرح على سطح الحياة المصرية كما تطفو جثة الفريق ، وأصبح مجرد أداة للتسلية وتزجية الفراغ ، وتشنيف الآذان . ولم يكن له حصاد في يذكر كما لم يكن له أثر ايجابي في تاريخنا القومي .

ويشهد مطلع القرن العشرين فرقة « اسكندر فرج » التي انفردت بزعات المسرح الكلاسيكي منذ عام (١٨٩١) بعد أن انكمشت فرقة الخياط وتدهور مد فرقة الفرادحي واعزل القبايي المسرح . وكان امقر هذه الفرقة مسرح غبة العزيز . وكان عمودها الرئيسي صوت « الشيخ سلامة حجازي » وظلت أقوى فرقة مسرحية الى أن انشق عليها الشيخ سلامة في عام (١٩٠٥) واستقل بفرقة خاصة كانت تقدم عروضها على مسرح « فردي » الذي افتتحه الشيخ سلامة باسم دار « التمثيل العربي »

وهكذا شهد عام (١٩٠٥) فرقتين كبيرتين تتنافسان تنافساً جاداً وتحملان

الى الشعراء العرب

جاءنا من المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون بمصر انه قرر طبع مختارات من الشعر العربي الحديث في حدود مئة بيت لكل شاعر ، مع ترجمة موجزة لحياته ومؤلفاته ، بشرط ان يكون الشعر مما نظم في السنوات الخمس الأخيرة ، وان يصل الى المجلس في ميعاد اقصاه آخر شباط (فبراير) ١٩٥٧ — بعنوان ٩ شارع حسين صبري بالزمالك . ويسر المجلس ان يتلقى مختارات الشعراء في كل قطر عربي .

لواء المسرح الإقطاعي - الكلاسيكي - بكل حدوده الوظيفية والفنية . وكان يعاصرها عدد كبير من الفرق الصغيرة التي تعيش على بقاياها وعلى تراث الخياط والفرادحي والقبايي . ولكن فرقة اسكندر فرج لم تصمد طويلاً أمام فرقة سلامة حجازي وذلك بعد أن فقدت عمودها الرئيسي وهو صوت الشيخ سلامة . وبعثاً حاول اسكندر فرج أن يسد النقص بالاعتصار على تقديم المسرحيات العالمية ثم بتقديم بعض الأغاني بين الفصول أو عقب التمثيل الى جانب الأفلام السينمائية التي كانت تقدم في نهاية العرض . ولما كان الغناء - لا التمثيل - ه عماد المسرح في ذلك الحين فقد انفردت فرقة سلامة حجازي بزعامة المسرح في العقد الأول من القرن العشرين .. وانكمشت فرقة اسكندر فرج ! .. وبعد أن أصيب الشيخ سلامة بالفالج تكوّن فرق كثيرة كانت امتداداً لفرقته، منها « جوق الشيخ سلامة » الذي ضم بعض أفراد فرقة الشيخ الأولى، وقد ظل الشيخ سلامة يشرف عليه - في مرصه - حتى عام (١٩٠٩) .. ومنها « شركة التمثيل العربي » التي تكوّن من أفراد انشقوا على الشيخ سلامة بزعامة عبدا لله عكاشة أحد مثلي فرقة الشيخ سلامة الأولى .

وفي عام (١٩١٢) عاد جورج أبيض من فرنسا بعد أن مكث فيها خمس سنوات مبعوثاً من قبل الخديوي عباس حلمي الثاني ليتلقى دروساً في فن التمثيل عاد بفرقة فرنسية مثلت بعض المسرحيات بالفرنسية على مسرح دار الأوبرا . ثم كون فرقة مسرحية كانت حدثاً ضخماً في تاريخ المسرح المصري . فهي بحق أول فرقة مسرحية تراعي شيئاً من المعايير الفنية . فقد جاء جورج بمستويات فنية عالية - نسبياً - تختلف عن مستويات سلامة حجازي . ولأول مرة شاهد الجمهور المصري تمثيلاً تتوفر له بعض المقومات الفنية . على أن أكبر أثر لجورج أبيض هو أنه ارتفع بالتمثيل الى مركز يعادل مركز الغناء في العرض . وذلك دون أن يتخلص المسرح من الغناء . فقد ظل هذا جزءاً هاماً من العرض العام .. وكان في فرقة جورج ١٢ ملحناً و ١٨ عازفاً برئاسة عبد الحميد علي . وبالرغم من أن جورج قد حرر المسرح نسبياً من القوضى التي كان يتخبط فيها إلا أنه التقى به في دوى الخطابة التي تتعارض هي الأخرى مع أسس فن التمثيل والتي لا تخرج بما فيها من تنعيم وغنائية عن كونها نوعاً من الامتداد المشذّب لمدرسة سلامة حجازي وأسلافه . فلقد كان جورج يعتمد على الزعيق والجعير والعلعة الصوتية .. دون عمق ..!!.. وظل الإخراج ارتجالاً .. لا يراعي المواقف ولا الزمان ولا المكان .. وظلت اللغة هي العربية الفصحى والمتنقعة وان خفت الزخرفة وقل الترصيع مسيطرة للتطور الثقافي في تلك المرحلة ، ونتيجة لتغير روح العصر في الشعر والنثر والقصة . أما من الوجهة الوظيفية فلم يخرج جورج عن حدود سلامة حجازي وأسلافه .. لامن حيث نوع المسرحيات ولا من حيث وضعية الشخصوس التي تقوم عليها المسرحيات - ترجمة وتأليفاً - .. الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة . ولم يلبث جورج أن تحالف مع عكاشة وكونا فرقة جديدة في عام ١٩١٣ .. ثم انحلت الفرقة ليكون جورج فرقة جديدة تواصل تقديم مسرحياته القديمة وبخاصة (أوديب ، وعطيل ، ولويس الحادي عشر) .. وكانت وطأة المرض قد خفت على الشيخ سلامة فاستأجر مسرحاً ساه « دار التمثيل العربي الجديدة » .. وحيت المنافسة بين المسرح التراجيدي والمسرح الغنائي .. أي بين فرقة جورج من ناحية وفرقة حجازي وعكاشة من ناحية أخرى . ولانتفاء التعارض الأيديولوجي والفني بين جورج وسلامة حدث تحالف آخر بينهما فألفا فرقة باسم « جوق أبيض وحجازي » في عام ١٩١٤ لم تضاف جديداً الى المسرح وإنما واصلت اجترار الرصيد القديم وكان هذا التحالف علامة على احتضار المسرح الغنائي والمسرح التراجيدي على السواء .. وهما تيارا المسرح الكلاسيكي .

وبتعبير آخر : المسرح الإقطاعي

فثمة تحولات جذرية كانت تحدث في المجتمع المصري منذ عهد اسماعيل . تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية . وأدت تلك التحولات الى ظهور طبقة جديدة هي البرجوازية المصرية ومعها نفوذها الشرعي الطبقة العاملة المصرية . وكان نشوء هاتين الطبقتين يشكل الوجه الايجابي والحركي والنامي للمجتمع المصري .. ذلك الوجه الذي لم يعكسه المسرح المصري الكلاسي - الفناني والتراجيدي - .. كانت كل التطورات تضع المستقبل القريب في يد البرجوازية ، فقد كانت هي الطبقة الثورية النامية .. طبقة المستقبل . وحاولت البرجوازية الناشئة أن تستولي على الحكم فكانت ثورة عربي . ومع ان الإقطاع قد خرج من المعركة منتصراً بالتزامن مع الاستعمار ، الا أن التطورات والتشريعات التي أعقبت الثورة كانت في صالح البرجوازية . ولم يمنعها استبداد توفيق - ومن قبله استبداد اسماعيل - من النمو . وجاء الخديوي عباس حلمي الثاني ووقع التناقض بينه وبين الاستعمار .. وبتعبير آخر بين الإقطاع وبين الاستعمار .. فأصبح المناخ صالحاً لازدياد نمو البرجوازية المصرية ومعها الطبقة العاملة المصرية . إذ أخذ الخديوي يحتضن العناصر الوطنية المعادية للاستعمار وأخذ هذا يشجع العناصر المعادية للخديوي . ومن خلال هذا التناقض - الوقي - حصل الشعب على بعض المكاسب وفي مقدمتها الحريات . وفي هذا المناخ حملت البرجوازية لواء الحركة الوطنية ضد الخديوي وضد الاستعمار ، وقامت تسمى بزعامه مصطفى كامل الى السيطرة على الحكم وتسمى في نفس الوقت الى السيطرة على الآداب والفنون .. ومنها المسرح !

وكما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر .. أخذت البرجوازية تتسلل رويداً رويداً الى المسرح عن طريق الجمعيات والنوادي والمدارس وفرق أهواة التي أنشأها مثقفو البرجوازية من طلبة وخريجي المدارس الثانوية والعليا ولم تكن تلك الجمعيات قد وصلت بعد الى قوة الفرق الإقطاعية الكبيرة التي كانت مسيطرة على المسرح : فرقة اسكندر فرح ثم فرقة سلامة حجازي وفرقة جورج أبيض وفرقة عكاشة . فبدأ (أهواة) البرجوازية يتسللون الى تلك الفرق .. فتسلل عزيز عيد ومنسى فهمي ونجيب الريحاني الى فرقة اسكندر فرح ثم تسلسل عبد الرحمن رشدي (المحامي) ! .. وفؤاد سليم وعزيز عيد ومحمد عبد القدوس ومحمد فاضل ومحمود رضا وبشارة يواكيم الى فرقة جورج أبيض .. وهذا يفسر تسلسل بعض المسرحيات الرومانسية الى فرقة أبيض مثل « مضحك الملك » لفكتور هيجو و « الساحرة » لساردو و « جرنجوار » لتيودور دو بانفيل . الى غير ذلك من النتاج الرومانسي الفرنسي في القرن

التاسع عشر وهو النتاج الذي عبر عن البرجوازية الفرنسية .

وتتكون فرقة مئيرة المهدي لتسير بالمسرح في خط سلامة حجازي وعكاشة . وأصبحت الفرق الإقطاعية أعجز من أن تساير منطق الحركة الوطنية والقومية المصرية التي كانت قد بلغت مستوى النضج والاكتمال قبيل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ . فبدأ المسرح الإقطاعي - الكلاسي - ينكمش ، ولم يقده تحالف أبيض وعكاشة سنة ١٩١٣ ولا تكون فرقة مئيرة المهدي ولا تحالف أبيض وحجازي سنة ١٩١٤ . ذلك التحالف الذي انفصمت عراه سريعاً ليستقل كل من أبيض وحجازي بفرقة خاصة تواصل الانكماش . وكان من أسباب تحالف جورج أبيض وسلامة حجازي ظهور فرقة عزيز عيد الهزلية مع الحرب العالمية الأولى ، فلم تستطع كل فرقة على حدة أن تقاوم اللون الجديد الغازي .. اللون الهزلي الذي حملت لواءه فرقة عزيز عيد . ودارت المعركة بين المسرح الهزلي مثلاً في فرقة عزيز عيد من ناحية .. وبين المسرح الجدي مثلاً في فرقة جورج أبيض والمسرح الفناني مثلاً في فرق سلامة حجازي وعكاشة ومئيرة المهدي من ناحية أخرى . وكان واضحاً أن المسرح الجدي والفناني يمتازان طور الاحتضار وأن المستقبل للمسرح الهزلي . وبفرقة عزيز عيد الهزلية يبدأ المسرح البرجوازي .. المسرح الرومانسي . تماماً كما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر اذ نشأ المسرح الهزلي ليعبر عن البرجوازية الفرنسية الناشئة .

(ب) المسرح الرومانسي

لم يكن في وسع المسرح الرومانسي - البرجوازي - الا أن يبدأ بالكوميديا ، فما هي الأسباب التي أدت الى ظهور المسرح الهزلي ؟ ..

فلاحظ .. أولاً .. ارتباط المسرح الهزلي بنشوء البرجوازية في اوروبا .. في إنجلترا وفرنسا بخاصة . فلاحظ ثانياً .. ظهور عدد كبير من المجلات الفكاهية في بداية عهد الخديوي عباس حلمي الثاني ومنها : خيال الظل ، والبابا غللو المصري ، وعفريت الحمار ، والبجع ، والرعد ، والسيف ، والمسامير . فلاحظ ثالثاً أن المجلات الهزلية قد حملت لواء الحركة القومية والنضال السياسي منذ عام ١٨٨٢ . فلاحظ رابعاً : أن عهد الخديوي عباس إمتاز في بدايته بالحرية النسبية - بعكس عهدي اسماعيل وتوفيق - وذلك نتيجة للتناقض الوقي بين الإقطاع والاستعمار الذي سبق أن أشرنا اليه . والملمهة ذات جوهر نقدي والنقد لا يتيسر الا اذا توفرت له حرية نسبية . فلاحظ خامساً أن الملمهة تعبير عن أزمة معاشة وكانت مصر كلها تعيش يومها في أزمة طاحنة : أزمة الاحتلال . وجاءت الحرب العالمية الأولى وأعلنت الحماية على مصر وسخرت مرافقنا وسخر شعبنا لحساب إنجلترا . وزيدت القيود على حرية الصحافة والاجتماع وصدرت قوانين الرأي والمطبوعات والنفي الإداري .. وفرض الحكم العربي وخنقت الحركة الوطنية وحطمت نقابات العمال . وجاءت الأزمة الاقتصادية مع الحرب اذ تصادف أن جمع محصول القطن في بدء قيام الحرب وتوقفت عمليات السوق العالمية وقل الطلب على القطن المصري بينما زاد العرض فهبطت أسعاره الى الثلث . واختفت العملة الذهبية واقتصر التداول على أوراق البنكنوت . وهذا أدى الى انكماش أبيض وحجازي وعكاشة ومئيرة المهدي . وهذا نفسه أدى الى بزوغ المسرح الهزلي على يد عزيز عيد (١) الذي أوصل اللغة العامية - مظهر القومية المصرية - الى المسرح .

يصدر قريباً عن دار المكشوف

كتاب

مفاخرة الجوّاري والغلمان

للجاحظ

تحقيق وتعليق

البروفسور شاول بلا

الاستاذ في جامعة باريس

والكتاب ينشر بالطبع للمرة الاولى

(١) كان من اعضاء فرقة عزيز عيد (أمين عطاالله ، وحسن فائق ،

وز اليوسف وأمين صدقي ، ونجيب الريحاني) ..

الرومانسية الباحثة عن نفسها في خضم الأزمة الحادة : أزمة الاحتلال .. ثم الحماية الطاحنة .. والحرب .. والأزمة الاقتصادية .. وأزمة الحريات .. جاءت فرقة عبد الرحمن رشدي بعد أن مات سلامة حجازي ..

وجاءت والمعركة مستعرة بين الفرانكو آراب في طرف .. والتراجيديا أبيض - ، التمثيل الغنائي - عكاشة ومثيرة المهدي وها امتدادان لسلامة حجازي - في الطرف الآخر ، وأسفرت المعركة عن انتصار الفرانكو آراب .. فن الكباريات !!

وجاءت بعد تحولات في الثقافة .. اذ كان التعليم الجامعي قد أحدث أثره ... وبدأت تبعد عن المستويات الأزهرية .. كما جنتحت الى أن تكون انجليزية .. وبدأ الشعر يصدر عن العاطفة ويكف عن أن يكون عروصياً .. وحل لواءه شكري والمازني والعقاد متأثرين بشلي وبايرون ، وامرسون وويتمان وتينيسون وهاردي وبراوننغ .. وآخرين . وكان ديوان عبد الرحمن شكري « ضوء الفجر » قد صدر سنة ١٩٠٩ وديوان المازني سنة ١٩١٣ وديوان العقاد سنة ١٩١٦ . وتخلص النثر من الزخرفة والتوشية .. وخرجت القصة عن حدود المقامة لتقترب من شكلها الفني الحديث . وتحولت المسرحية عن التصوير والاقتباس لتأخذ الصورة الرومانسية التي تمثلها مسرحيات فرح أنطون ومحمد تيمور . وبدأت الترجمة تصبح دقيقة وأمينه وفنية . واتجهت روح العصر في المسرح الى النتائج الرومانسي الفرنسي الذي مهد في القرن التاسع عشر للثورة الفرنسية .

وعلى هذه الأرضية قامت فرقة عبد الرحمن رشدي .. قامت لتصحيح أخطاء الرومانسية التي انزلت الى الجرائنيول والفرانكو آراب والريفيو . وقامت لتعبر عن القيم الوايدة وتشارك في بناء المجتمع الجديد .. وحملت فرقة رشدي كل قيم الرومانسية :

مع الباعة وفي المكتبات :

الجزائر المسائرة

للمجاهد العلامة الفصيل الورتلاني

• اوسع المراجع لتاريخ ونضال الجزائر العربية ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم .

• تحليل دقيق ودراسة شاملة لعناصر وعوامل الثورة الجزائرية .

• حقائق جديدة تكشف لأول مرة منذ قيام الثورة الجزائرية .

٥٠٠ ق . ل .

٥٣٠ صفحة

دخل الكتاب عائد بكامله لجيش التحرير

والواقع أن المسرح الهزلي يبدأ قبل عزيز عيد وذلك بفرقة أحد الشامي المتجولة والتي كانت تقدم في مطلع القرن العشرين مسرحيات مصرية بالعامية . ويبدأ المسرح الهزلي أيضاً بتلك الفصول المرتجلة الهزلية التي كانت تقدم بعد انتهاء المسرحيات الجدية (أبيض) أو الغنائية (عكاشة) .. الا أن هذه كانت تمهيدات للمسرح الهزلي الذي نضج نسبياً على يد عزيز عيد الذي عبر باللون الفودفيلي عن احتياج الجمهور : احتياجه الى النقد كتعبير عن أزمة واحتياجه الى الضحك كتصريف لأزمته . هذا الى أصالة التنكيت في المزاج المصري العام والى سلبية النقد الفودفيلي الذي لم يمس الأزمة يومها مباشراً وأن كان قد أفعل بها وليس من الضروري أن يمس عزيز الأزمة مباشرة ليكون معبراً عنها .

وقدم عزيز عيد لوناً آخر الى جانب اللون الفودفيلي .. هو « الجرائنيول » وهو نوع قوامه الرعب والعنف والحوادث الدامية المخيفة التي يقصد بها إحداث انفعالات حادة في الجمهور ويمكن اعتبار هذا اللون نوعاً من التنفيس - بطريق الإبدال - عن الوجدان العام المأزوم والمكبوت . فلا يخرج الجرائنيول عن كونه تعبيراً سليماً أو منحرفاً عن الأزمة المعاصرة .

ومع الحرب تزدحم القاهرة بالخانات والمواخير والكباريات وينكمش المسرح .. ويظهر المسرح الاستعراضي ويحمل لواءه نجيب الريحاني بعد أن ينشق على فرقة عزيز عيد ويستقل بفرقة خاصة تشتغل في كازينو « أبي دي روز » وتقدم اللون الجديد .. الاستعراضي الغنائي الراقص وهو « الفرانكو آراب » .. ولم يكن هذا اللون يستهدف غير التسلية والمتعة فكان انحرافاً بالمسرح الهزلي الى مسارب عفنة وملتوية وسلبية ، وقد اتجه الى الفئة الموسرة .. واكتسح « الفرانكو آراب » فرق سلامة حجازي وجورج أبيض وعكاشة ومثيرة المهدي واكتسح معها فرقة عزيز عيد . واختلطت اللغة الفرنسية باللغة العامية المصرية في الحوار على مسرح الريحاني وذلك وسط الغناء والرقص والمنولوجات الفكاهية والاستعراضات والاستكشافات والمبالغات المضحكة والنكات اللاذعة . والمواقف المثيرة كأن تقف راقصة وراء ستار شفاف وتخلع ملا بسها قطعة قطعة فيرى الجمهور ظلها المثيرة ! ! ! .

وتندفع سائر الكباريات في تيار « الفرانكو آراب » .. ويدخل « علي الكسار » الى الميدان بنفس اللون . ثم تنفجر الأزمة الاقتصادية رويداً رويداً إذ تحتاج عمليات الحرب الى القطن لترتفع أسعاره وتبدأ موجة من الرخاء النسبي . ويعود أبيض الى نشاطه بمسرحياته القديمة .. كما يعود عكاشة وسلامة حجازي ومثيرة المهدي .

وتظهر شخصية « كشكش بيه » عام ١٩١٦ وبها يحاول المسرح الهزلي أن يجد نفسه وأن يتطهر وأن يعرض نماذج ومشاكل مصرية . ويبدأ بها الريحاني رحلته الطويلة مع كوميديا العاطفة Sentimental Comedy وإن ظلت طويلاً مختلطة بالريفيو . ولهذه الشخصية نفس الدلالة التاريخية التي لشخصية بيكويك (١) وشخصية روجر دو كوفري (٢) وشخصية دون كيشوت (٣) .. من حيث الدلالة على ميلاد مجتمع جديد .

وفي عام ١٩١٧ يتضاعف سعر القطن ويزداد الرخاء النسبي .. وتتكون فرقة عبد الرحمن رشدي .. أروع فرقة في تاريخ المسرح المصري . وبها تجد الرومانسية نفسها بعد تخطط طويل في الكوميديا الماجنة وفي الجرائنيول وفي الفرانكو آراب وفي الريفيو .. أما تجربتنا عزيز عيد ونجيب الريحاني فكانتا

The Pick wick Papers ; Charles Dickens (١)

Sir Roger de Coverly ; J. Addison (٢)

(٣) سرفانتس

الحب .. الحرية .. العدالة .. الشرف .. عبادة الطبيعة والقطرة ..
الانفعال بمظاهر البؤس والظلم .. وبأضرار الحمر والميسر والمخدرات ..
والانتصار للفقراء .. والعداء للأغنياء .. وقدمت فرقة رشدي مسرحيات لاسكندر
ديماس وبير وولف وشريدان وبومارشيه وهنري كستيمير وأبراهيم رمزي
وحسين رمزي .. قدمت درامات عصرية ومسرحيات تاريخية وكوميديات
أخلاقية .. كما قدمت بعض المسرحيات المصرية باللغة الفصحى وبعض المسرحيات
باللغة العامية .. ومهدت لثورة ١٩١٩ في حدود الظروف القاسية التي عاشت
فيها ، تلك الحدود التي رسمها لها استبداد الإقطاع بالتضامن مع السلطة الانجليزية
.. ورغم هذا فقد شاركت الفرقة في انفضاج القومية المصرية .

وتعلن الهدنة في سنة ١٩١٨ ويزداد الرخاء بتزايد أسعار القطن وعودة
العمليات الاقتصادية الى مجاريها .. وتبدأ الحركة الوطنية الاستقلالية على يد
سعد زغلول بتكوين الوفد المصري .. وفي مارس ١٩١٩ تقبض السلطات
الإنجليزية على زعماء الحركة الوطنية وتبعث بهم الى مالطة فتفجر الثورة
وتتكتل كل عناصر الأمة المصرية في وحدة رائعة .. ورغم ظروف الثورة
يلعب المسرح دوراً بطولياً في شحن وجدان الجماهير ..

وفي الطليعة الثورية يقف سيد درويش بموسيقاه وأغانيه .. لقد عثر سيد
درويش على نفسه في الثورة بعد أن مر بفرقة سليم عطا الله وفرقة جورج أبيض
وتتخلص الموسيقى المصرية والغناء المصري من الرخاوة والحمول والترديد
والطربية والإسفاف ويتبدع سيد درويش مقامات جديدة ويستخدم مقامات
مهجورة فيحييها ويضع نشيد الثورة :

قوم يا مصري مصر دائماً بتناديك
خذ بنصري بنصري دين واجب عليك

ويضع نشيد « بلادي بلادي » ونشيد « سعد » و « بني مصر مكانكموها »
و « اليوم يومك يا جنود » و « عودة الجيش » و « دقت طبول الحرب » ..
ويندمج سيد درويش في جميع فئات المجتمع المصري ويعبر عنها تعبيراً صادقاً
عبرياً ..

ويتفق نجيب الريحاني وبديع خيرى مع سيد درويش .. يحملون لواء الثورة ..
لواء القومية المصرية .. على المسرح .. وتظهر طوائف الأمة المصرية كلها على
مسرح الريحاني لتتشدد من أجل الوحدة .. من تأليف بديع خيرى وتلحين
سيد درويش :

ان كنت صحيح بدك تخدم مصر ام الدنيا وتقدم
لا تقول نصراني ولا مسلم ولا يهودي يا شيخ اتعلم
الى اوطانهم تجمعهم عمر الأيام ما تفرقهم

ويشترك الجمهور مع الممثلين في الانشاد .. وتنتشر الألحان في المدن والقرى
من الشوارع والأزقة ويردها الأطفال والصبيان والشبان والنساء والشيوخ ..
وتتغنى بها كل الفئات .. العمال والطلبة والموظفون ..

وقد لحن سيد درويش ست مسرحيات لكل من فرقة الريحاني وفرقة علي
الكسار .. ومسرحية ونصف لفرقة منيرة المهدي .. وثلاث مسرحيات لفرقة
عكاشة ومسرحيتين لفرقة الخاصة .. وهكذا وقع كل العباء أثناء الثورة على
المسرح الغنائي بالاشتراك مع المسرح الهزلي .. وكما كانت رائعة تلك المظاهرة
الوطنية الضخمة التي اشتركت فيها كل الفرق وسارت في شوارع القاهرة وسط
أزيز الرصاص وهدير القنابل اليدوية .. وقد سار فيها الممثلون والمخرجون
وعمال المسرح .. وكان في السائرين عبد الرحمن رشدي وعزيز عيد وروز

اليوسف وجورج أبيض ونحمد نيمور .

ويخرج الريحاني وسيد درويش وبديع خيرى الاستعراض القومي الرائع
(١٩١٨ - ١٩٢٠) ويشاهده سعد زغلول والعطاء والشعب ..

ولم يتكيف جورج أبيض مع المناخ الثوري .. فواصلت فرقته الانكماش ..
ولئن كانت فرقة عبد الرحمن رشدي قد مهدت للثورة الا انها لم تتكيف هي
الأخرى مع مناخ الثورة ، ولم تتطور منذ سنة ١٩١٧ ، فواصلت هي الأخرى
الانكماش وأخذت تتجول في انحاء القطر .. وتتوقف .. وتعود .. لتتوقف ..
وهكذا انفرد المسرح الغنائي والهزلي بقيادة الثورة على المسرح وتحلقت
تراجيديا جورج ودراما عبد الرحمن رشدي ..

ونفق قليلا للنقى نظرة سريعة على حدود فرقة عبد الرحمن رشدي :

١ - حاولت الفرقة أن تجعل التمثيل انفعالا ومعاشية ..

٢ - ظل الإخراج مرتجلا ومضطرباً وغير خاضع للأسس الفنية في الحركة
والديكور وفي العناصر الأخرى المساعدة كالموسيقى والضوء ..

٣ - خلصت فرقة عبد الرحمن رشدي المسرح من الغناء .. فاستقل التمثيل
لأول مرة .. وان ظل مرتبطاً بالغناء وبالرقص وبالاستعراضات في الفرق
الأخرى : فرقة جورج أبيض ، فرقة عكاشة ، فرقة منيرة المهدي ، وفرقة
الريحاني . وكان استقلال التمثيل في فرقة عبد الرحمن رشدي خطوة كبرى
بالمسرح المصري الى أمام .

٤ - استخدمت الفرقة اللغة العربية المبسطة التي تساق التغيرات الجديدة في
الأسلوب العربي .. وفي الثقافة بعامه .

٥ - استخدمت اللغة العامية في بعض المسرحيات .

٦ - تخاص المسرح تقريباً من شيوخ الملوك والخلفاء والأمراء والقواد
او الوزراء لتظهر شخصيات عصرية .. متواضعة .

٧ - أحدثت الفرقة انقلاباً في نظرة الجمهور الى المسرح . فقد كان
احتراف عبد الرحمن رشدي (المحامي) للتمثيل حدثاً هز المجتمع المصري
وأقام لفن التمثيل اعتباراً أدبياً .. فتغيرت نظرة الجمهور الى الممثل ..
واندفعت الى المسرح نخبة من الشباب المثقف .. وتغير سلوك الجمهور أثناء
العرض .. معبراً عن القيمة الاجتماعية التي ظفر بها فن التمثيل على يد البرجوازية
وفجأة .. وفي عام ١٩٢٠ تقبل البرجوازية مبدأ التباحث مع بعثة « ملنر »
وتبدأ نهاية الثورة !!! .. وكان عصر الثورة الاشتراكية قد بزغ في شرق
أوروبا منذ عام ١٩١٧ .. فتتضامن البرجوازية مع الإقطاع مع الاستمرار
من أجل تصفية الثورة !!! .. وفي ابريل عام ١٩٢٣ يعلن الدستور ويصبح
السلطان ملكاً .. وكما حدث عام ١٨٨٢ .. يخرج الإقطاع مثلاً في السراي
منتصراً .. وتصاب البرجوازية الصغيرة - الطبقة الوسطى - بخيبة أمل
مرة .. خيبة تصنع فنونها وآدابها وثقافتها عامة بالسواد ! .. وفي أحضان
هذه الخيبة - في عام ١٩٢٣ - وبعد أن بدأت عملية تصفية الثورة .. تولد
فرقة رمسيس !!! .. وفي نفس السنة يموت سيد درويش لتعود الموسيقى الى
الرخاوة والحمول ويظهر عبده الحموالي الجديد .. محمد عبد الوهاب .. الذي
يتخذ لنفسه لقب مطرب الملوك والأمراء ! وتظهر المظلة الجديدة .. أم
كلثوم .. !!! وينحدر الريحاني الى اليأس متفجعاً بخيبة الطبقة الوسطى ويتخلى
عن ثورته ليهرب في مرارة عن مأساة هذه الطبقة .. ويكون جورج أبيض قد
تجمد نهائياً منذ أنفجرت الثورة فيشتغل يوماً ويغلق أبوابه شهوراً .. ويكون
الكسار قد تحجر لأنه لم يفعل كالريحاني بأزمة الطبقة الوسطى .. ويواصل

عكاشة ومنيرة المهدية امتدادها بسلامة حجازي !! .. ومع الخيبة .. خيبة الطبقة الوسطى .. تبدأ تحولات رهيبة في الثقافة فتجنح الى التردد بين الفردية التي تبلغ درجة التوحش والسلبية التي تبلغ درجة الرفض واللامبالاة !! .. وهي بعد الثقافة الوحيدة التي كان يمكن أن تسمح بها أجهزة الطبقة الحاكمة التي صفت الثورة وأسندت ظهرها الى الاستعمار .. ويصبح الخيام وأبو العلاء وابن الرومي والمتنبي ونيثشه وشوبنهاور وماكس نوردو وجوستاف لوبون وأصراهم .. محاور للثقافة !!

ضباب ويأس وتشاؤم وفردية وعدمية ...

وينزلق الشعر الى الظلمة .. ومعها القصة والرواية .. (٢) وفي هذا المناخ .. ولدت فرقة رمسيس !! فكانت - من ناحية - بعثاً وقيماً لفرقة رشدي .. وكانت - من ناحية أخرى - خطوة تتجاوز حدود رشدي الفنية .. وكانت - من ناحية ثالثة - الفرقة التي يمكن أن تسمح بها الطبقة الحاكمة المستبدة والاستعمار المتربص . وكانت - من ناحية رابعة - تعبيراً عن انفعال البرجوازية الصغيرة بالخيبة .

وفي عام ١٩٢٤ يصل سعد زغلول الى رئاسة الوزارة .. وفي نفس السنة يحطم حزب الطبقة العاملة المصرية .. ويخلفه زيور ليكيل أولى الضربات للدستور .. ويفتح سرداب المفاوضات الحزوني واللاهوائي .. وتتعاقب على مصر الأيدي الحديدية الخائفة .. وكانت الأزمة الاقتصادية قد بدأت منذ عام ١٩٢١ بسبب هبوط أسعار القطن بعد ارتفاعها الجنوني في أعوام ١٨ - ١٩ -

١٩٢٠ ..

وتتناوب مصر موجات من الرخاء تتبعها موجات من الكساد .. وأخذ قلم المطبوعات يلعب دوره القذر .. وأخذت الأيدي الحديدية ترسم حدود المسرح .. وأخذ دراويش الجيل الماضي يغذون أجيالنا بثقافات مريضة . وفي موجة المرض اندفعت فرقة رمسيس .. وكلها أوغلت الأزمة - أزمة القوت والحرية - في الشدة .. بلغت رمسيس في الميلودراما .. !! ومضت الفرقة تقدم نفس النتائج الرومانسي لكتاب ما قبل وما بعد الثورة الفرنسية .. وكان كتاب ما بعد الثورة الفرنسية قد غرقوا في الضباب والسلبية بعد أن تحطمت الثورة الفرنسية تحت أقدام نابليون !! .. ولم تكن السلبية أحد مطالب الشعب الفرنسي فيما بعد الثورة الفرنسية .. كما لم تكن أحد مطالب الشعب المصري فيما بعد ثورة ١٩١٩ .. والرومانسية التي مهدت بها فرقة رشدي للثورة المصرية - في حدود الإمكان - لم تعد توائم جمهور ما بعد الثورة .. هذا الجمهور الذي كان يتعطش الى مسرح جديد .. حي .. إيجابي .. فقد انصهرت الطبقة العاملة المصرية في الثورة .. وخرجت منها أكثر ثورية .. ومضت تواصل الكفاح .. وتوالت اضطرابات ما بعد عام ١٩١٩ .. وسقط منها الشهداء . مئات الشهداء .. في شوارع القاهرة والاسكندرية وطنطا والمنصورة والزقازيق .. وامتألت بأخوين السجون !! ..

وما كان لفرقة رمسيس أن تستمر يوماً واحداً لو أنها وقعت مع (النظام) في تعارض .. ولكنها بقيت .. وخلّاهلها الميدان .. فقد هاجر الرميحاني الى أميركا في عام ١٩٢٤ !! .. أما جورج أبيض فقد ظل حياً ميتاً .. وكذلك الكسار .. وظلت منيرة تحيا بالقصور الذاتي .. وظل عكاشة يعيش على حقن المالي الكبير طلعت حرب ..

وتستجدي رمسيس انفعالات الجمهور .. بالعنف والقتل والاستبطاء .. وتطمس المشكلة الاجتماعية بتحويلها الى مشكلة أخلاقية لشهال الخطب والمواظ على خشبة المسرح .. ويصبح التبرير طابع الأخلاق : ازلية الفنى والفقر .

(١) بدأ المازني ينشر « إبراهيم الكاتب » في عام ١٩٢٥ بمجلة روز اليوسف

الفقر ليس عيباً ، ليست السعادة في المال ، القناعة كنز لا يفنى ، السمعة الطيبة قبل الفنى ، نحن مسؤولون عن الشر وسلطان الضمير ، وجوب التفكير .. الى آخر القيم البخارية !! .. ويصبح القتل أحسن طريقة لتخليص الأبطال من المشاكل !! وهكذا تشترك فرقة رمسيس في تصفية الثورة .. وهنا نقف لنسأل : لماذا نجحت رمسيس في بادي الأمر ؟؟ ..

الواقع أنه كان نجاحاً وقتياً .. وليس مرده الى أنها استجابت الى احتياج جماهيري ملغ ، وإنما مرده الى أنها كانت انتفاضة بالمسرح المصري الى أمام من الناحية الفنية فقط .. فلقد انهر الجمهور بالتقدم الفني النسبي الذي جاءت به فرقة رمسيس .. وهي بحق أول فرقة في تاريخ المسرح المصري تتوفر لها الامكانيات المادية والعناصر الفنية الكافية .. فقد كان يمولها ويديرها صاحبها (الوارث) يوسف (بك) وهبي . وكان مديرها الفني عزيز عند أعظم نخرج مصري في ذلك الحين .. وقد ضمت الفرقة صفوف الممثلين في ذلك العهد وفي طليعتهم روز اليوسف - حسين رياض - أحمد علام - فتوح ناشاي - فاطمة رشدي - روحية خالد - زينب صديقي وأمينة رزق .. وازداد التمثيل وفي طليعتهم روز اليوسف - حسين رياض - أحمد علام - فتوح ناشاي - فاطمة رشدي - روحية خالد - زينب صديقي وأمينة رزق .. وازداد التمثيل ميلا الى الطبيعية والمعاشة .. وحاول الإخراج أن يلتزم منطق الزمان والمكان وأن يتقيد بروح النص في الأداء والحركة والديكور والمؤثرات والاضاءة .. ولم تعد الإضاءة مجرد إنارة للمسرح بل كادت تصبح جزءاً من الحدث الدرامي .. هذا .. الى الإعداد والتدريب المتصلين الذين قام بعينهما الراحل العظيم عزيز عيد .. وإلى التضامن التام بين أعضاء الفرقة .. وإلى وسائل الدعاية الحديثة التي استخدمتها الفرقة . كما صاحب فرقة رمسيس ظهور النقد المسرحي والمجلات الفنية التي تهتم أساساً بالمسرح .. كل هذه الأسباب أدت الى نجاح فرقة رمسيس .. ذلك النجاح الوقي !! .. ومع ذلك .. لم تنش الفرقة - في الواقع - الا ثلاث سنوات . وهي على كل حال أقصى مدة معقولة يمكن أن تعيشها فرقة كان كل اعتمادها على محض التقدم الفني . أصف الى هذا أزمة القوت والحرية التي أجبرتها على الإغراق في الانزلال والسلبية ..

وفي عام ١٩٢٥ أقامت الحكومة مباراة بين الممثلين وقررت لها الجوائز .. وأوفدت الأستاذ زكي طليمات في بعثة فنية الى باريس . ويعود نجيب الريحاني عام ١٩٢٦ ليكون فرقة جديدة ضمت بعض الأفراد

قريباً يصدر

رسائل في التربية

عند المسلمين

وفيه سبع رسائل تشتمل على آراء اخوان الصفا والغزالي

والطوسي وابن جماعة وابن حجر وابن خلدون ،

مع دراسة للتربية الحديثة

تحقيق واعمداد الشاعر

فوزي العنتيل

الذين انشقوا على فرقة رمسيس .. فتعرضت هذه لامتحان عسير .. ولكن الريحاني لم يلبث أن أوصد أبوابه في نفس السنة وذلك تحت ضغط الأزمة الطاحنة .. أزمة القوت والحرية .

وانشق عزيز عيد وفاطمة رشدي وآخرون على فرقة رمسيس وكونوا فرقة جديدة في مايو عام ١٩٢٧ .. وفي نفس السنة تحالف يوسف وهبي مع جورج أبيض ليواجهها معاً بمحنة الاحتضار ! وتنتهي سنة ١٩٢٧ والمسرح المصري ميت تقريباً .. في يوليو من نفس السنة تحول فرقة فاطمة رشدي .. أي بعد ثلاثة أشهر من تكوينها !! .. ويستقل جورج أبيض لهاجر في رحلة إلى البلاد الشقيقة ! .. وتهاجر فرقة رمسيس إلى تونس !! .. وتحل فرقة عكاشة !!! .. وهكذا تساقطت كل الفرق ..

وتقوم صناعة السينما والمسرح ميت .. وذلك على يد عزيزة أمير . وتنصرف المجالات عن المسرح .. ويتحول النقد إلى تصيد فضائح المشايخ والممثلات ..

ومنذ عام ١٩٢٧ لم تقم للمسرح المصري قائمة ! فرق تكونت وفرق أعيد تكوينها .. ولكن واحدة منها لم تصل بين المسرح والحياة المصرية وان ظل الريحاني الشعاع الهزيل وسط هذه الظلمة في حدود وعيه الضيق . فقد كانت فرقة الريحاني أقرب الفرق إلى الوجدان الشعبي بينما بالغت الفرق الأخرى في الانعزال والهوانية !!

فلنستعرض القصة مسرعين !! في عام ١٩٣٦ تتدخل الحكومة لانتقاذ المسرح فتذيب أغلب الفرق في فرقة واحدة باسم « الفرقة القومية المصرية » .. وأعيد تأسيسها عام ١٩٤٢ باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى » ..

وفي ٩ مايو ضم إلى الفرقة أعضاء فرقة رمسيس المنحلة .. ثم تكونت فرقة « الطليعة » .. من بعض المثقفين ..

وفي عام ١٩٥٠ تكونت فرقة المسرح المصري الحديث من خريجي المعهد العالي لفن التمثيل .

وفي عام ١٩٥٢ كون فريق من خريجي المعهد فرقة « المسرح الحر » .

وفي عام ١٩٥٣ ضمت « الفرقة المصرية » إلى فرقة « المسرح المصري الحديث » وتكونت منها فرقة واحدة باسم « الفرقة المصرية الحديثة » .

ولكن المسرح كان قد مات منذ عام ١٩٢٧ .. ولم تفلح واحدة من هذه الفرق في أن تصنع للمسرح المصري شيئاً !! لقد طفا المسرح على سطح الحياة المصرية ..

ومنذ عام ١٩٤٢ .. واللجان تشكل لبحث أزمة المسرح .. وتجتمع اللجان .. وتبحث .. وتبحث .. وتقدم الاقتراحات .. وتنفذ الاقتراحات ..

وأزمة المسرح باقية .. لماذا ؟

لأن اللجان كانت تصير دائماً على أن تضع العربة أمام الحصان . فتذكر كل الأسباب إلا السبب الحقيقي لانهايار المسرح المصري ..

فما هو السبب الحقيقي ؟ .. ما سر أبي الهول !! ؟

ليست أزمة المسرح المصري أزمة مؤلف ولا أزمة مخرج ولا أزمة ممثل ولا أزمة مسارح ولا أزمة جمهور .. ولتضرب اللجان رأسها في أقرب جدار !

فلنعد بالذاكرة إلى وراء .. ولننصت إلى حديث الأرقام !!

ولد المسرح المصري في سنة ١٨٧٠ .. فيكون عمر المسرح حتى سنة

١٩٥٣ (١)

ثلاثاً وثمانين عاماً .. طحنه خلالها استبداد اسماعيل .. ثم استبداد توفيق

والسلطة الانجليزية .. ثم استبداد عباس حلمي الثاني بعد سياسة الوفاق الشهيرة

بينه وبين الاستعمار ..

(١) وهي السنة ، التي سيقف عندها هذا الحديث .

وفي نفس السنة التي يصل فيها زغلول إلى رئاسة الوزارة - ١٩٢٤ - يخلفه زيور ليكيل أول الضربات للدستور وقد ظلت هذه الضربة سنتين .. وبها يبدأ عهد رهيب .. عهد الانهايار الدستوري والدكتاتورية السوداء التي تستمر إلى حريق القاهرة .. فقد توالى الضربات على الدستور :

كانت الضربة الثانية في سنة ١٩٢٨ .. وقد ظلت سنتين .

وكانت الضربة الثالثة في سنة ١٩٣٠ .. وقد ألغت الدستور نهائياً ..

وكانت الضربة الرابعة في سنة ١٩٣٨ .. وقد ظلت أربع سنوات !! ..

وكانت الضربة الخامسة في سنة ١٩٤٤ .. وقد ظلت خمس سنوات !!

وكانت الضربة السادسة في سنة ١٩٥٢ .. في اليوم التالي لحريق القاهرة !

هذا هو خط الحرية .. أضف إليه وطأة الحربين العالميتين !!

وحين فلننمس الخط الاقتصادي نجد أن الأزمة الاقتصادية قد صاحبت المسرح منذ ولادته في سنة ١٨٧٠ : موجات رخاء قصيرة .. وموجات

كساد طويلة طاحنة ! كل هذا في ثلاث وثمانين سنة ؟ !

تري .. كم يكون عمر المسرح المصري .. عمره الحقيقي أقصد ؟ .. أجل ..

كم سنة من الثلاث والثمانين عاشها المسرح المصري في مناخ ديمقراطي ؟ !

ومنذ انتهجت مصر سياستها الاستقلالية بقيادة ربانها البطل « جمال عبد

الناصر » بدأنا نفكر جدياً في بناء المسرح القومي .

وبكل الظواهر .. كل العلاقات .. تطالب بهذا المسرح :

تحولات في الاقتصاد .. والاجتماع .. والسياسة .. والثقافة .. كلها تطالب

بالمسرح القومي .. زعي عاتق رواد الواقعية تقع مسؤولية بناء هذا المسرح

لكي يعبروا من خلاله عن مصر الجديدة .. مصر الحرة .. مصر المناضلة من أجل الرخاء والسلام .

ولكن المسرح القومي يطالب أولاً بالمناخ الديمقراطي .. لأن أزمة المسرح

المصري منذ عام ١٨٧٠ حتى حريق القاهرة .. هي :

أولاً :- أزمة حرية

وثانياً :- أزمة حرية

وثالثاً :- أزمة حرية

.. ألم أقل منذ البداية .. إننا نخسر بالتلخيص روعة التفاصيل وعمقها

ومكاسها ؟ ! إن الحاجة ماسة لتناول مشكلة المسرح المصري بتفصيل ..

وسأعود إليها قريباً .. ولكن بعد أن نفرغ من الثالث أودعني ::

إنجلترا .. فرنسا .. إسرائيل

نجيب مرور

القاهرة

دبلوم المعهد العالي لفن التمثيل - بدرجة ممتاز

صدر حديثاً عن دار المكشوف

تاريخ

اسبانيا الاسلامية

للمؤرخ الاندلسي الشهير

لسان الدين بن الخطيب

نحن والمسرح

كلما فكرت في البناء الحضاري الجديد الذي نسعى الى تشييده ، نحن العرب ، في هذا المنعطف من تاريخنا ، تساءلت

بالحاح : كيف نستطيع ان نعيش بلا مسرح ؟

وأحاول احياناً ان اعلل سبب هذه الآفة بعوامل نفسية واجتماعية ، فأومن ببعض وجاهتها ، ولكني لا أقتنع قط بأنها تبرر هذا النقص في حياتنا الفكرية والروحية .

إن المسرح هو اشد الفنون الادبية التصاقاً بحياة الشعب ، واقدرها على التعبير عن شواغله ، واوفرها اتصالاً بهومومه . ولعله بما يجسد من تعبير وتفكير ينهض بهما أشخاص من لحم ودم ، يعيش الواقع أكثر مما تعيشه سائر الفنون ، ويحمل الناس على ان يحياه من غير وهم او تهويل .

إن الانسان ليعجب ان يرى عشرات المسارح تقوم في كل بلد من بلدان العالم ، ويتدفق عليها الالوف من الناس ، وتعرض المسرحيات فيها اشهرأ طوالاً ، بل قد تبقى المسرحية بضع سنوات تجتذب الجمهور ، ولا تنقطع الا شهرين في عطلة الصيف — ان الانسان ليعجب ان يرى ذلك كله ، ثم لا يرى في البلدان العربية مسرحاً ذا شأن .

سوف يقال : ان الجمهور المسرحي غير موجود . وسوف يقال : بل إن المؤلف المسرحي غير موجود ، وسوف يقال إن المسرح لن يقوم ، ما لم تشجع الحكومات قيامه بالمساعدات المالية . وسنظل من هذه الاقوال في دوامة ، او في دائرة مفرغة ، اذا لم نعتبرها جميعاً اسباباً رئيسية لضعف المسرح عندنا . فالحق اننا بحاجة الى الجمهور المسرحي ، وإلى المؤلف المسرحي ، وإلى المساعدة الحكومية للمسرح . إننا بحاجة اليها جميعاً ، لينهض المسرح العربي .

فأما الجمهور ، فأمر تذوقه للمسرح وإقباله عليه مرهون بارتفاع مستوى العلم والثقافة وازدياد الوعي ، وهو في ذلك يشبه تذوق الفنون جميعاً . فسوف نظل معرضين عن حضور المسرح ما دامت الأمية عندنا طاغية ، وما دامت درجة الثقافة منخفضة .

ولكن حاجتنا الى المؤلف المسرحي ليست دون حاجة الجمهور الى العلم ليقدر أهمية المسرح . ونستطيع ان نقرر ،

من غير ان نهم بالظلم ، بأن المؤلف المسرحي الناجح لم يوجد عندنا بعد ، بخلاف الشاعر او الروائي او الدارس . واذا

استعرضنا اسماء المؤلفين المسرحيين ، ألفيناها لا تعدو أصابع اليد ، ووجدنا أصحابها مؤلفي مسرح مجرد قلما يصلح للتمثيل . ولعلنا لا نخطئ اذا رددنا هذا النقص الى ان التأليف المسرحي فن جديد في ادبنا الحديث ، ليس له ماض ولا تراث ، وأن تكتيكة لا يزال بدائياً في انتاجنا ، وأن ممارسته تحتاج الى موهبة وصبر وأناة .

على ان ضمان المستوى الرفيع للمسرح يقتضي ان تمد اليه الحكومة يدها بالمساعدة ، من غير ان تطلب — مقابل ذلك — حق التوجيه . فان كثيراً من المسارح العالمية الكبرى تتلقى من الحكومات مساعدات مالية تسد عجزها . وتلك الحكومات تعتبر هذه المساعدة واجباً يفرضه عليها الحرص على تكوين الذائقة الفنية عند الجمهور .

ونحن موقنون بان الحكومات العربية مقتصرة اشد التقصير في تشجيع المسرح العربي بالاجمال . ونحن نملك ان نشدد في ذلك على المسؤولين في لبنان الذين يحرصون على تشجيع قدوم الفرق الاجنبية ولا يفكرون في محاولة خلق مسرح لبناني ، تقوم عليه فرقة لبنانية . وإن الأقبال الذي تحظى به تلك الفرق الأجنبية ، حين تقدم مسرحياتها على بعض مسارح دور السينما عندنا ، هو من الشدة بحيث يدعوننا بالحاح الى إقامة مسرح لبناني ودعوة المؤلفين المسرحيين الى التأليف له ؛ ولا شك في ان وجود المسرح سيتيح الفرصة لتفتح بعض العبقريات الكامنة .

وبعد ، فان ادبنا العربي الحديث سيظل معتلاً ما دام التأليف المسرحي فيه هزيباً ؛ وستظل الفنون عندنا ناقصة ، متعثرة الخطى . ما لم يقيم المسرح بدوره في تكوين الذوق الفني من أجل توعية الجمهور العربي الذي يقبل على عهد جديد في حياته ، مليء بالوعود .

«الآداب» تستفتي :

وسائل النهوض بالمرح العربي

جواب الاستاذ نسيب الاختيار (سوريا)



تعالج مجلة «الآداب» الغراء ، بين الفينة والفينة ، مواضيع على جانب عظيم من الاهمية ، لها صلتها المباشرة بأدبنا وفنوننا وموسيقانا ، فتوجه الى الادباء والفنانين والموسيقين اسئلة على صيرة استفتاء حول الطرق المجدية الناجعة التي من شأنها النهوض بمقومات حياتنا الادبية والفنية والموسيقية ، وفي عداد هذه الاسئلة التي طرحها اليوم هذه المجلة على بساط البحث موضوع :

«ما هي الوسائل الناجعة للنهوض بالمرح العربي ؟» .

ان هذا السؤال يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الاسئلة التي تدور على الساحة الفكرية في الوطن العربي ، في مثل هذه الحقبة من الزمن ، حيث دخل الوطن العربي مرحلة تاريخية جديدة ، تتطلب منه نظرة جديدة للادب والفن والموسيقى تتجاوز مع تطوره التاريخي . فلم يعد الادب ادباً يرجى لذاته وينشد لنفسه ، ولا

متعة معنوية ولذة شخصية ، بل غدا ادباً يصور كما يعبر عن واقع المجتمع العربي وعالم احياء هذا المجتمع . وعلى ضوء هذه النظرة سأحدث عن ناحية من نواحي السؤال الذي وجهته مجلة الآداب الى نفر من الادباء والفنانين ، وهذه الناحية هي قصة المسرح العربي ، على اعتبار ان القصة هي الصق صور الادب بالمجتمع اما الاخراج واما التمثيل ، فلا خبرة لي بامرهما ولا معرفة .

يلعب المسرح دوراً هاماً في حياة الشعب ، وخاصة في حياة الشعب الذي غلبت الامية عليه اذ يشاهد ما لاسبيل الى مطالعته في القصص والروايات والحكايات ، ومثل هذا الدور لا يؤدي رسالته على اكمل وجه اذا لم يصور المسرح تصويراً واقعياً ، ويعبر تعبيراً صادقاً عن دنيا الشعب ، بحيث يجد الشعب فيما يعرض عليه ويمثل امامه ، حياته الحققة في تفاصيلها واجزائها ، وشكلها ومحتواها . وتحقيق مثل

هذه الغاية مرهون الى حد بعيد بموضوع القصة المسرحية ، فالقاص المسرحي هو الذي يفتح ويفتح ويغلق حديقه المسرح في وجه الشعب ، فاذا أثر القاص المسرحي الخاص على العام ، اعرض الشعب عن المسرح وصدف

عنه ، لانه لم يجد فيه وسطه ، حياته ودنياه ، فينطوي المسرح على فئة معينة من الناس ، فئة الترف الفكري التي لا هم لها ولا هدف الا تثقيف نفسها ثقافة فردية مجنحة لا تتصل بكثير ولا قليل بحياة الناس ، فتظهر على خشبة المسرح القصص الرمزية والسيرالية والطبيعية والمادية الآلية وما اليها من ضروب المذاهب الادبية التي ولدت ونشأت لتعيش في عزلة عن المجتمع ولتحول دون ما ينشده الادب من هدف مشترك واحد .

اما القاص المسرحي الذي يعبر في قصته عن العام ، فان الشعب لا يجد نفسه غريباً عن مسرحية ، بل في صميم موضوع هذه المسرحية ، فيقبل عليها ويدلف اليها ، ومثل هذا الابداع ليس يسيراً ككل اليسر ولا سهلاً ككل السهولة ، ذلك لأن القاص المسرحي الذي يتولى مهمة عرض حياة الشعب عرضاً واقعياً صادقاً على خشبة المسرح ، لا بد له من الاحاطة إحاطة تامة بحقائق المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، ولا بد له من فهم مجتمعه على مختلف طبقاته فيها عميقاً شاملاً ، وعلاقة هذه الطبقات ببعضها بعضاً ، والظروف الموضوعية التي تحدد تفكير وشعور الناس ، فهو اذ يكتب قصته المسرحية لا يعبر ولا يصور فحسب ، بل يحس ويشعر ايضاً ، يحس احساس الشعب ويشعر شعوره ويجعل من حياته مادة قصته .

اذا كان الشعب مادة اضيعة من مواد القصة ، مسرحية كانت ام غير مسرحية ، فهناك مجالات اخرى تقصص المسرحي ، وهذه المجالات هي التاريخ ومبدعات الشعوب الاخرى . في التاريخ صفحات تدفع المجتمع الى الامام وتساهم في تطوره المبدع ، فالبطولات الوطنية والتقايد الحسنة والعادات الطيبة ، ثروة ادبية في التاريخ الوطني . وفي مبدعات الشعوب الاخرى ، قصص تصور الشخصية النموذجية لنجاة الانسانية ، وتعتبر عن حياة الانسان الذي يحمل في اطواء ذاته ، شخصية عالمية . فمن حياة الشعب وماضيه ، ومبدعات الشعوب وتاريخها ، يجد القاص المسرحي مهلاً خصباً لمحتوى قصته . اما اسلوب هذا المحتوى فلن يؤدي الغاية المنشودة من القصة المسرحية الا اذا كان بسيطاً بعيداً عن الاسلوب الشكلي الموزاييكي الذي يحيط من قدر الجاهل الانساني ، والاسلوب الطبيعي الذي يهبط بالابداع الى المستوى التقليدي ، وهذه البساطة في التصوير

والتعبير ، ليست ببساطة عابية ، وانما هي ببساطة الجاهل ذاته ، ببساطة الشكل في اعلى مستواه الفني ، حيث لا ايهام ولا غموض ولا رموز ولا طلاسم ، ولا بهرجة فارغة جوفاء ، وزينة سطحية مصطنعة .

وجهت «الآداب» الى عدد من المهتمين بشؤون المسرح في البلاد العربية السؤال التالي :

«ماهي ، في رأيكم ، انجع الوسائل للنهوض بالمسرح العربي؟»

فتلقت الأجوبة المنشورة على هذه الصفحات :

واكبي تؤدي بنا المقارنة الى حل اللغز، يجب أن نواجه اللغز ذاته ، وسنجد أن جميع المسارح الأوروبية متشابهة في الأشكال والقوالب التي تشكلت داخلها والمراحل الأساسية التي مرت بها والعصور التي أرخت هذه المراحل .. سنجد - بكل بساطة - أنها نشأت في احضان الدين واستمدت موضوعاتها من موضوعاته ثم تطور المضمون الديني الى مضمون دنيوي شيئاً فشيئاً حتى انفصل عن الكنيسة نهائياً ، وبكل بساطة أيضاً نسأل : لماذا لم يحدث هذا عندنا ؟ هل اختلاف الدين هو السبب ؟ قد يخيل اليك ان الدين المسيحي مشحون بمعطيات الانفعال الفني ، بمعنى أن تاريخ السيد المسيح يوحى لمن يحاول تجسيد أحداثه أن يصنع دراما ، إن هذا هو ما حدث في أوروبا فعلاً ، ولكن لماذا لم يحدث في الشرق العربي وهو مهد السيد المسيح ؟! هنا ندخل في اللغز ذاته لأننا نمسك بواقعة محددة لا سبيل الى الإفلات منها ، فإن رجال الدين في الشرق وفي الغرب عبروا عن قصة المسيح تعبيراً رمزياً في الكنائس ، ثم ما كادت تمضي تسعة قرون حتى اختلف الشرقيون عن الغربيين اختلافاً جوهرياً في وسائل التعبير ، بقي الشرقيون حيث هم ، ولا يزالون كذلك ، بينما اضاف الغربيون نصوصاً وفواصل (Tropes) الى الموسيقى الكنسية ، وأخذوا يعرضونها في شكل حوار ، كالمعرض الذي يمثل مجيء المريمات الثلاث الى قبر المسيح حيث يدور مثل هذا الحوار :

- عن تبحثن في القبر ؟

- يسوع الناصرة الذي صلب .

- انه ليس هنا ، لقد رفع كما قال من قبل .

- اذهبن وانشرن في الملاء أنه رفع من القبر ...

لنقف عند هذا الحد قليلاً ، لا يهنا الآن أن نقول ان هذه ال Tropes فصلت وأصبحت تقدم كطقوس دينية في أول الأمر ، ثم اكتسبت الدراماتيكية وسرعان ما تطورت اذ نما الحوار واغتنى ، وتلونت الحركة وتنوعت ، وسرعان ما أدخلت اللهجات العامية في النصوص اللاتينية ، وفتيحة لذلك اقترنت الدراما الدينية نحو الناس والدنيا بقدر ما ابتعدت عن القساوسة والكنيسة . لا يهنا ذلك الآن ، وانما يهنا جداً أن نعرف أن نفس الطقوس التي تطورت الى فن مسرحي في الغرب هي نفس الطقوس التي لم تتطور على هذا النحو في الشرق ، بل أغرب من هذا أن الموضوعات الرمزية التي تدور حولها والتي بدأت تمثلها الكنيسة الغربية تمثيلاً ذا صبغة فنية منذ القرن الميلادي ، كانت منقولة او مقتبسة من تراثيل أعياد كنيسة أورشليم الشرقية خلال القرن الرابع الميلادي .

ولنضرب لذلك مثلاً بطقوس عيد الميلاد، باعتباره من أهم الأعياد أثراً في المسرح الديني ، لأن موضوعاته تكاد تكون أحفلها بالحركة والحوادث ، فقد كان يجري الاحتفال به من حلقتين : الحلقة الأولى عن (يوم البشارة) قبل الميلاد بتسعة شهور ، اذ يمسك أحد الشمامسة بغصن شجرة ويرتل بعض الأناشيد ، في حين يبدو (جبريل) هابطاً من السقف - رمز السماء - مبشراً (العذراء) بالمولود المقدس ومحياً إيها (بالتحية الملكية) : « سلام عليك ايها المنعم عليها - الرب معلن » .. الى آخر ما يدور بينها من حوار . والحلقة الثانية عن (يوم الميلاد) اذ يردد القساوسة الأنشودة الملائكية : « المجد لله في الاعالي وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة » في حين تقف (مريم) و (يوسف) بجوار المذود الذي وضعت فيه العذراء مولودها العظيم ... الخ .

مثل هذه الطقوس ظلت طقوساً كما هي للآن في الكنيسة الشرقية بينما كانت النواة الاولى لفن المسرح في الكنيسة الغربية بعد ان تناولتها من

والقاص المسرحي اذ ينحو هذا المنحى في الابداع لا بد له من تحويل مجرى فكره ، تحويلاً جذرياً ، من العقلية القديمة الى العقلية الجديدة ، من النظريات الخيالية الى النظريات العملية ، من التصور المثالي الى الابداع الواقعي ، لا بد له من معركة يشنها على نفسه ، ليتحرر وينطلق ، وان اعظم عمل ابداعي الحياة ، هو تحقيقنا لانفسنا تحقيفاً اجتماعياً واقعياً ، فمن مستوى مجتمعتنا الحالي ، يخلق بنا ان نمضي لنشقى هذا المجتمع طريقه الافضل ، فلا نحيا في عقلية بائدة ، تريد ان تجعل من الماضي حاضراً ابدياً لا يتجاوب مع التطور التاريخي للانسانية ، ولا نحيا في عقلية تصورية (ايتوبية) للمستقبل لا تسير مع التطور التاريخي الواقعي للانسانية . ونحن حيناً نكتب قصصنا المسرحية على هذا المنوال ، نكون قد حققنا جانباً من جوانب وسائل البهوض بالمسرح العربي .

جواب الاستاذ عبد الفتاح البارودي (مصر)

البهوض بالمسرح العربي ؟! وهل لدينا مسرح عربي حتى نبحت في وسائل البهوض به ؟ لست واحماً ، فأنا وأنت نرى دوراً للمسارح ان تكن ضيئلة العدد فانها موجودة فعلاً .. وأنا وأنت نسمع محاورات بين الممثلين كأنهم ممثلون فعلاً .. ونقرأ مسرحيات عربية ونقدًا ومناقشات. نقرأ ذلك ونفهمه لأنه مكتوب باللغة العربية فعلاً ، ورغم ذلك كله لا أجد - أنا - في كل ذلك مسرحاً عربياً على الاطلاق ! ولست متشائماً ، فالأمر



لا يحتمل التشاؤم أو التفاؤل ، كل ما هناك أنني لا أستطيع أن أقول عن غير الموجود أنه موجود . صحيح أن المسرح تركيب في يجوز أن يوجد في مصر والشام وبلاد سيام ولكنه في رأي لم يوجد بعدي البيئة العربية ، وأولى بنا أن نبحت في كيفية إيجاد من أن نبحت في كيفية إنجازه . هذه النقطة بالذات في غاية الدقة ، فبذهبي ان غريزة المحاكاة - وهي أصل المسرح - غريزة فطرية عامة لا يتميز بها شعب دون آخر ، بل تجلت منذ القدم في انفعالات الانسان الأولى . وخبراء المسرح الغربي يقولون ان الاحساس التراجيدي عند اسكيلوس الإغريقي هو في جوهره نفس الإحساس عند كل مؤلف تراجيدي ، وروح الكوميديا عند أول كوميدي تتفجر من نفس الينبوع الذي تتفجر منه عند آخر كوميدي ، ومع هذا فإن مؤلفينا طوال العصور لم تتبلور لديهم غريزة المحاكاة في قالب فني - أي مسرحي - ولم يستطيعوا الإحساس الدرامي لا في تراجيديا ولا في كوميديا ...

لماذا ؟ هذا هو السؤال .

ونحن لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ، بل هذا اللغز ، إلا بالمقارنة المستنبذة ، فنحن مثلاً لا نستطيع ان نقارن ما نسميه مسرحنا العربي بالمسرح الإغريقي ، لأن دراما الإغريق نبتت نباتاً طبيعياً . وهذه ظاهرة لم تتكرر في أي بيئة أخرى ، وانما تستقيم المقارنة بالمسرح الأوروبي لأنه مسرح مستنبت ، وهذا الاستنبات ظاهرة نريد أن نكررها في بيئتنا اذا سلمنا بانعدام وجود المسرح العربي ، أو على الأقل نريد أن نظورها إذا كنا نرى أن هذه القوالب التي نشاهدها تعتبر شيئاً يتصل بالمسرح على نحو ما .

"ناحية التصويرية عدة تطورات بدأت بحوار بدائي Antiphon الى ان اتجهت اتجاهافنياً ملحوظاً اقتضى مثلاً ان يدخل القسيس فرانسيس في Greccio عام ١٢٢٣ في المنظر الأخير الذي اسلفنا ذكره ثوراً حقيقياً وجحشاً حقيقياً إمعاناً في مشكلة الموضوع للواقع ، الى ان انتهى الأمر بظهور الفن المسرحي بمظهره الخاص به .

لا نزال - إلى هنا - داخل الغز ، وسنظل داخله حتى نجد تفسير السبب أو أسباب اختلاف الشرقيين عن الغربيين في هذا التطوير الفني .

اننا نحل المشكلة كلها اذا كان في الامكان ان نعظم مسارحنا ونمزق مسرحياتنا وننقل المسرح الغربي الى بيئتنا كما هو ، ولكننا عندئذ لن نجد جمهوراً لأن المسرحيات لا تعالج مشكلاتنا من جهة ، ولأنه لن يدخل المسرح .. لن يقبل على رؤية شيء لا يدفعه اليه الشغف به من جهة أخرى ، ومعلوم - وهذا حق - أن جمهور المسرح هو المسرح ذاته .

اذن فلنجرّب شيئاً آخر .. نستطيع أن نستقرئ تاريخ المسرح - اي المسرح الغربي - لنرى أسباب ازدهاره في فترات معينة ، وانحطاطه في فترات معينة . فربما نقف من هذه الأسباب على مقومات وجوده . في اعتقادي أن هذه الطريقة هي أجدى طرق البحث ، وان كنا سنواجه الغازأ أخرى ... سنرى أن الدراما الإغريقية التي بلغت الذروة في القرن الخامس قبل الميلاد انحطت مباشرة بعد هذا القرن في نفس البيئة ... وسنرى أن الرومان الذين استوحوا تراث الإغريق ، قد تدهور في أيديهم .. وسنرى أن الدين هو الذي خلق الأدب المسرحي عند الإغريق ، وأن الدين هو الذي قتل الأدب المسرحي في العصور المظلمة ... سنرى متناقضات عجيبة ، ولكننا بمحاولة تفسير هذه المتناقضات نقرب من الحل .

فإننا سنجد الفرد الإغريقي احتفظ بشخصيته واستقل بتفكيره ككائن اجتماعي ، وفي تحليل ذلك يقول لفنجستون إن آلهة الإغريق كانوا أشبه بما يكونون بالحاكم الدستوري الذي يؤكد رعاياه دائماً أنهم هم الذين رفعوه الى عرشه ، وهو لهذا مقيد بالعمل على تحقيق رغباتهم ومن يبلها رغبتهم في أن يكونوا أحراراً .

وعلى نقيض ذلك ما حدث بعد هذا مباشرة من فوضى في العصر الهلنستي مما أدى الى تراخي المواطن الإغريقي واستسلامه الى الدعة عقب الحروب الطويلة بين أثينا واسبرطة ، وكان من جرائها انهيار الحضارة الإغريقية .

وعلى نقيض ذلك أيضاً لم يسمح التركيب الاجتماعي في عهود قيصرية فالرومان بحرية التفكير ، فانحصر التفكير الفلسفي في المحسوسات ، وفي لسفة عملية تعد استمراراً للرواقية والأيقورية ، أي الدوران حول السلوك في الحياة بالإقبال عليها او الإدبار عنها .

وعلى نقيض ذلك أيضاً هيمنت الكنيسة على عقول الناس في العصور المظلمة فاستسلموا لتعاليمها ، وسارت الفلسفة في ركابها لتتكفل بتأييد عقائدها ووجهات نظرها ...

لا يتسع المجال للاستطراد ، وإنما نلاحظ شيئاً مشتركاً في نوعية التفكير المسرحي ، نلاحظ أن الأدب المسرحي - بكل اختصار - لا ينمو الا اذا شاع في الناس - اي المؤلفين والعاملين على خشبة المسرح والمتفرجين - شعور اجتماعي يحس الفرد فيه بأنه يحيا في عالم مأهول يؤثر فيه ويتأثر به . فهو يضعف حينما ضعف الوعي والإدراك والنضوج العقلي الفردي والجماعي وحينما ابتعد الفكر عن تفهم الحياة واستغرق في معتقدات صورتها الأوهام ، وحينما ضاقت البيئة التي تسمح بظهور الاختيارات البشرية بكل حرية ...

وبعكس ذلك يوجد المسرح ويقوى ويزدهر حينما ينشأ الإحساس به ، هذا هو ما نسميه الإحساس الدرامي وهو إحساس لا ينشأ الا نتيجة الوعي بما يسيطر على الحياة من قوى جبارة مبهمة أو غير مبهمة ، ظاهرة أو غير ظاهرة ، ومن هذا الوعي يتولد صراع الإنسان ضد هذه القوى ليحقق ذاته .

وإذن فوجود الإحساس الدرامي رهن بوجود الصراع وجوداً غير ملفق ولا متكلف ، وبوجود البيئة التي تسمح به وتثيره وتخلقه ، وبوجود المسرح الذي يربطه بالكون - أي بمشكلاته في الحياة - من فرط للتعمق ومحاولة استخلاص الجوهر . ومن هنا يقول شو : إن لم يوجد الصراع فلا وجود للدراما .. ويقول برونتيير : المسرح إظهار رغبة أو ارادة كادحة نحو هدف واعية بالوسائل التي تستخدم للوصول الى ذلك أغداف .. ويقول وليم آرثرش : الدراما هي إظهار ارادة انسان يصارع القوى التي تحده وتقلل من شأنه ، انسان - وليكن أحداً - يلقي به حياً على خشبة المسرح ، وهناك يناضل ضد القضاء وضد القوانين المجحفة ، وضد المجتمع الرتيب ، وضد نفسه ان لزم الأمر ، وضد مطامع وشهوات ومعتقدات وحقائق البيئة التي يعيش فيها .

والنتيجة - ولو أننا وصلنا متسرعين - ان الصراع المسرحي في بيئة ما هو تعبير في عين الصراع في الحياة في تلك البيئة . وهنا نوشك ان نقرب من حل الغز حين ندرك أن وجود أو عدم وجود المسرح العربي - فضلاً عن إنهائه - متوقف على معرفة مدى سباح البيئة العربية بوجود الصراع الذي يخلق مسرحاً قبل كل شيء ... فما رأي الخبراء ؟!

لجنة التأليف المدرسي

تقدم افضل الكتب التوجيهية والتربوية

المروج : ستة اجزاء في القراءة العربية

كيف اكتب : اربعة اجزاء في الانشاء العربي

الجديد في دروس الحساب : خمسة اجزاء

حسابي : جزءان للاطفال

الجديد في دروس الاشياء : اربعة اجزاء

الجديد في قواعد اللغة العربية : اربعة اجزاء

الجديد في الخط العربي : خمسة دفاتر

التعريف في الادب العربي : جزءان للمدارس الثانوية

J'apprends le Français

ثلاثة اجزاء في القراءة الفرنسية

اطلبها من دار المكشوف ، ودار بيروت

ودار العلم لللايين ، ومكتبة انطوان ، ومكتبة لبنان

جواب الدكتور فؤاد رشيد (مصر)

المسرح العربي حديث على أمنا "عربية"، وتاريخه لا يعود لأكثر من قرن خلا، وواقعاته مع ذلك ازدهر في وقت من الاوقات ثم تعثر بعد ذلك، ولا



يمكن إطلاقاً أن نصف عصر ازدهاره بأنه استمرار لبهضة سابقة أو تطور لها ولكن بما لا شك فيه أن المسرح ازدهر وكان له جمهور ثم أصابه ذلك التعثر الذي نحاول جاهدين أن نقيله منه .

وعلاج مشكلة المسرح يجب أن يراعى فيها عدة نواحٍ لا ناحية واحدة .

١ - انشاء المسارح :

لا جدل في أنه لا يمكن أن يكون هنالك تمثيل بدون مسارح معدة اعداداً

كاملاً بل وحديثاً ، والمسرح الحديث يجب أن يتسع لأكبر عدد من النظارة حتى يمكن أن يغطي إيراده شيئاً من مصروفاته - والمسارح الحديثة اليوم لا تقبل عدد المقاعد فيها عن ألف مقعد ويمكن أن يتسع لثلاثة آلاف . والمسرح يجب أن يعد بأجهزة تكييف الهواء وأن تراعى في بنائه كافة الاصول الفنية بحيث يستطيع المتفرج مشاهدة المسرح كاملاً وسماع الاصوات واضحة من أي مكان - كما يجب تزويد المسرح بكافة انواع الاضاءة الحديثة - فاذا تم ذلك فالواجب موالاة به بالصيانة المستمرة وتزويده بكافة ما يلزم من مناظر وملابس وما الى ذلك .

كما ان المسارح المكشوفة في الهواء الطلق تصلح جداً في ليالي الصيف والقيظ وهذه المسارح اقل كلفة من السابقة .

ومع ارتفاع اسعار الاراضي في الوقت الحاضر وتكاليف البناء فلا يغرب عن الذهن ان انشاء دار للتمثيل عملية غير مربحة اطلاقاً، وعلى هذا فأول واجب للحكومات والمجالس البلدية ان تقوم بنفسها بانشاء دور التمثيل وصيانتها بل تقدمها للفرق اما مجاناً أو بأجر اسمي زهيد .

٢ - الجمهور .

يجب أن يعنى عناية تامة بتشكوين جمهور للمسرح وذلك يكون عن طريق العمل المتقن اولاً ثم جعل اسعار التذاكر في متناول الجميع وتخفيف الضرائب المفروضة على التذاكر الى أقل حد ممكن ثم تخصيص حفلات أو امكنة لفئات الشعب المختلفة من موظفين وعمال وطلبة وسيدات وما الى ذلك .

٣ - الرواية .

لا مجدل في أن الرواية المؤلفة يجب أن تكون قوام المسرح في أي دولة وعلى هذا فيجب تشجيع المؤلف بكافة الوسائل واجزال المطاء له - ولكن الى جانب الرواية المؤلفة لا يجب أن ننقل من شأن تعريب الروايات العالمية الكبرى . وقد اثبت التجارب ان للرواية المصرية بجمهورها ويجب ان يسير التأليف مع التعريب جنباً لجنب .

٤ - الفرق .

يجب أن يكون مفهوماً أن التمثيل وان كان ثقافة وتربية، الا أنه مع ذلك ثقافة اختيارية يراعى فيها ذوق الجمهور وميوله ، وعلى هذا فجميع انواع

التمثيل مرغوبة والفرق التي تقدم الروايات الفكاهية لا تقل شأناً في رسالتها عن الفرق التي تقدم الرواية النموذجية. كذلك الفرق التي تقدم الروايات الغنائية سواء كانت أوبرا أو أوبريت - بل والفرق التي تقدم الروايات الاستعراضية ، كل هذه الفرق يجب تشجيعها ويجب العمل على ايجادها واستمرارها :

٥ - الممثل .

يجب العمل على ايجاد الممثل والممثلة وتشجيع كل من له موهبة ولا يكون التمثيل وفقاً على خريجي المعاهد، بل يترك الباب مفتوحاً للجميع - والجمهور و وحده الحكم على الممثل . كما يجب العمل على تشجيع الوجوه الجديدة باستمرار . فالجمهور دائماً تواق الى مشاهدة الجديد .

ولا بأس من اعداد برامج ثقافية خاصة لغير المعاهد التمثيلية .

ولا يفوتنا أن ننوه بضرورة رفع مرتبات الممثلين الى الدرجة التي تفهمهم على العمل بالمسرح والتفرغ اليه فيستطيع الممثل ان يعيش من مرتبه دون حاجة الى عمل آخر سواء كان فنياً أو غير فني .

٦ - النقد .. والصحافة .. والدعاية ..

النقد والصحافة من أهم عوامل انتعاش المسرح ويجب ان نشجع النقد ولا نضيق صدرأ به ، وقد اثبت التجارب في مصر أنه كلما اشتدت حركة النقد كلما اشتد الاقبال ونما الوعي التمثيلي .

كما يجب أن ينفق على الدعاية عن سعة .

٧ - الرقابة ...

وهذا موضوع بالغ في الدقة، فلا جدل أن الرقابة الحكومية على الروايات محتوم، ولكن الرجاء ان تكون هذه الرقابة في أضيق حدودها حتى تتوفر حرية الفكر وحرية الكتابة توفراً تاماً، ومالم يكن هناك ما يمس الامن العام فيجب عدم تدخل الرقابة .

٨ - الإعانة الحكومية ..

واضح مما تقدم ومن وقائع الحال أن التمثيل عملية غير مربحة على الاطلاق، فاذا لم تعد الحكومة يد المساعدة للتمثيل فلن تقوم له قائمة. على أن التدخل الحكومي دائماً سلاح ماضٍ قوٍ الخدين، فهو الى جانب تشجيع التمثيل قد يكون سلاحاً فعالاً اذا تعدى ذلك الى ادارة الفرق والى تشجيع نوع واحد من التمثيل هو الثقافي، والتمثيل كذا ذكرنا فن حر يجب العمل على تشجيعه دون الحد من نشاطه .

مجموعات « الآداب »

لدى الادارة عدد محدود من مجموعات السنوات الأربع الاولى من « الآداب » تباع كما يلي :

مجموعة السنة الاولى	غير مجلدة	مجلدة
مجموعة السنة الاولى	٤٥ ل.ل	٥٠ ل.ل
الثانية	٢٥	٣٠
الثالثة	٢٥	٣٠
الرابعة	٢٥	٣٠

جواب الاستاذ مطاع صفدي (سوريا)

إذا كان الفن يعني ، بصورة عامة ، الكشف ، فإن الكشف يتحقق على شكله الأمثل في المسرح ، هذا الذي يجعل الكشف عرضاً مشحوناً ضمن المكان تنقل اليه الحياة ضمن أوضاعها النموذجية الموحية . والكشف في الواقع ينبئ عن أن ثمة ما هو خفي ذاته ، عما هو موجود ، ولكنه ليس بمعروض بعد . وهذا الموجود ، يكون عادة مستقرباً في الحادثة الانسانية ، عندما تتواتر بين أشخاص متقابلين ، خلال أوضاع معينة ، تتراوح بين الأزمة وبين



مجرد التقابل السطحي ، بين التشابك المهاجم وبين التلاصق العابر . كل ذلك في حوار متأزم ليس فقط ضمن اللفظ ، ولكن ضمن الموقف الكلي للشخصية المسرحية . وإنه لحوار يضرب فردية بفردية ، ليرز معنى الواحدة ضد الأخرى . بيد أنه يرمز خلال نشاطه المتراوح الى درجة الذروة ، لهذا اليأس الذاتي من كل محاوراة تسعى لأن تحيط بذاتها ، لتعبر عنها في جوهرها الأعماق . ان الشخصية المسرحية في حوار لأنها في صمت مطلق . أنها

تلفظ وتشير وتنفعل وتهاجم وتراجع .. فهل بلغت وضوحها الكامل ؟ وهكذا يكون المسرح مجالاً لعرض مضاعف . فأشخاص الحادثة معروضون تلقاء مواقف بعضهم من بعض أولاً . ومعروضون ثانياً أمام النظارة في موقف وحيد الطرف ، أحدها يشير الى شخصيته ، فاضح لمعناه ، والآخر مجهول الى درجة المراء . فالنظارة الفارقة في ظلمة السديم تمارس نوعاً من التفرج السلبي . وأشخاصها يتفعلون بما ينظرون . ولكنهم غير قادرين على التدخل فيها يرون . ان الحادثة تخصهم كقدر من أعلى ، فهم متشبثون بلحظة المراقبة . أنهم انظار ، ليس لهم ، ولكن لغيرهم ، أشخاص الرواية . أنهم أشخاصهم .. أجل ! بيد أنهم يتحركون ويحيون ويتأزمون ، بالنيابة عن الآخرين . فعذابهم لمثل عذاب مشحون بشعور النجاة . ومغامرتهم أسطورية يغلفها احساس الأمان الفقير في اللحظات الحاسمة . بيد أن المسرح نفسه هو بالنيابة عن أصالة أولية أخرى . إنه الاعطاء . يعطي النموذج المتبثق عن شتات حوادث واقعية ، تصطف حسب منحى يؤدي الى دلالة وجودية من خلال الإيحاء الفني . فمن طبيعة النموذج أنه غير موجود الا من خلال التمثيل الابداعي عند المؤلف . ولكنه موجود كذلك من حيث أن له علاقة بكل موجود من زمرته . فالمسرحية ليست هي اذن مجرد سلسلة من احلام اليقظة . اذ الحلم هو غير النموذج . ان النموذج دعوة للوجود حسب مثال . وهو متوسط بين مرحلتين خالفتين : مرحلة اصطفى الفنان خلالها القاسم المشترك حسب تصور سابق عنه ، مرتب له وموجه . ومرحلة لم توجد بعد ، ولكنها هي الانطلاق الامكاني لخيال المتفرج الخاص ضمن طابع شخصيته . وهو انطلاق يكتسبه من استيعاب معنى الرواية ، بالقدر الذي يعمل على ايضاح حياته فيما لو كان هو جزءاً من هذا العرض المسرحي . ولهذا ما كان الفن المسرحي شيئاً خارجاً عن الحياة ، كما يفهمها فنان ينغم فيها ويخلقها ويغيرها : أنه أسلوب في ارادة الحياة لنفسها دون القضاء على عقوبتها ، وهي تتخطى نفسها نحو نموذجها ، نحو معناها المأساوي ، الذي يشع من بساطة الحادثة الانسانية وعقديتها معاً . فالمسرحية بذلك ، يشيع في جوها دائماً توتر قيمي ، يجعل كل هنية في

المقابلة المسرحية توحى بمقياسها ، ليس الفني فحسب ، بل الوجودي . فلا بد أن تظهر الشخصية في المسرحية من خلال المقابلة بين الأبطال . وفي هذه المقابلة مجال لأنواع من التعبير الفعال المتبادل ، ليس اللفظ الا واحداً منها . إن اللفظة مهترزة في لهجة ، مشحونة في ايماء ، من الجسد الحي وظلاله في المكان الفني ، المعد سابقاً ، مفعمة بالوجه والملاحم العنيفة ، والاطار الكلي الانفعالي الذي يتحقق ضمنه الفعل المسرحي ، هذه اللفظة لا تبقى وسيلة حوارية ، ولا مجرد صورة موقفية ، بل اشارة كلية . وعلى الفردية في النظارة ان تعطيها كامل ملاحتها ، وان تدعها لجميع احتمالاتها الرمزية ، وهنا يرتبط المرئي بالرائي ، الممثل بالنظر ، وذلك لأن بلورة الدلالة هي من عمل الاثنين معاً . فالمؤلف ليس هو كل المسرحية . ولا المسرح هو عالم المسرحية فقط . ان الدلالة تتوتر بفعل الفن في المسرحية ، من المؤلف الى الممثل الى المتفرج ، وذلك تحت اشعاع النموذج الوجودي ، الذي تثيره عادة كل مسرحية مسؤولة . فما هو المسرح بالنسبة للعرب ؟

لنقل أن المسرح قدرة على الكشف . انه ارادة الحياة من داخل . وفضح القيمة الوجودية لمفاصل العمل والعلاقة الانسانية ، ودفع الانسان لأن يحكم على نفسه حسب المقياس النموذجي الذي ابرزه الفن . فهل في واقع الحادثة العربية ما يستحق ان يكشف وان يوحي ، وان يقيم انسانياً وبالتالي فنياً ؟ ان الذي يوحي بهذا السؤال هو ان النظرة السريعة تدلنا على ان الواقع العربي ، تسيل فيه حوادثه بشكل لا انساني ، تخيم عليه الرتابة والتكرار والحركة المستنقعية المخثرة . فلا خصوصية في الحادثة ، ولا طرافة جذابة في عقدة متكررة ، ولا عمق ميثاقياً في فعل مجموعي لا شخصية تسأل عنه ، ولا ازمة توتر العناصر . وبالتالي ليس هناك من مفصل حاسم يمكن ان يكون عقدة قصة او دلالة مسرحية . اي فعلاً حقيقياً .

فهل واقفنا هو حقاً بدون حركة ، وبدون فعل ، العنصرين الأساسيين لكل فن ، وللمسرحية خاصة ؟ إن الشخصية العربية التقليدية ، المعاصرة طبعاً ، فقيرة المعنى والتعبير ، مصنفة من خارج ، محدودة في ملامح معينة نسخية . وذلك لأنها كلها ذات أرومة مجموعية ، تخضع لصورة الفعل الواحد ، المقبول تقليدياً ، من انكل وليس من أحد . فالشخصية هذه ، مصبوبة بيد غير يدها ، من صلصال غير صلصالها . تمت للمجهول ، وليس لاسمها ، موجودة هكذا ، بأفقر بساطة . وليس لها أي سؤال عن ذاتها ، ولا عن امكانية ها او اتجاه . كل هذا صحيح . وهو يؤلف في حد ذاته موضوعاً سائياً للمسرح العربي المنشود . انه في الواقع يؤلف عمقته الطبيعية (Fond) ، إيقاعه العادي ، كما هو الحال بالنسبة للوجود العربي الراهن . ولكن هذا الوصف السلبي يصور لنا ، في الواقع ، التكوين المادي ، الذي انتهت اليه الأمة العربية ، بعد هجرة قرون سوداء طويلة . وهذا التكوين هو عمق الواقع الراهن . ويبقى الأمل كامناً في هذا الشكل الانساني الجديد ، الذي سيرز على هذا التكوين المحنط الأثري . وذلك عندما تتحول هذه المرحلة من التاريخ العربي ، هذه الروحية السديمية للبعث العربي ، الى تشخص فردي ملموس ، واقعي الى درجة المادية .

فالعقدة الكبرى لواقعنا ، والتي ستكون المادة الأولية لكل مسرحية كاشفة . هي هذا الصراع في الاطار الواحد ، بين عمقته وتشكله .. العميقة المادية ، والتشكل الانساني .

يبقى أن نبحث عن تلك الشخصية - الاشارة ، التي تنكشف لديها مسؤولية هذا الراع . وقد يحسب البعض ان هذه الشخصية متوفرة لدى المثقف دون العامي ، ولدى الموظف دون الفلاح والعامل ، او عند هؤلاء فقط ، وليس عند الأغنياء . والأفضل الا يدخل فناننا المجال الابداعي وهو محمل مثل هذه العقلية التصنيقية ، الفقيرة .

الى انشاء (المسرح الشعبي) الذي يجوب القرى والنجوع ويجتذب جمهوراً للمسرح عن طريق الاعجاب بالمسرح ..
الى اقامة مباريات بين الكتاب المسرحيين لتنشيطهم على التأليف والاقتباس والترجمة ...

كل هذه وسائل أخذنا بها في مصر منذ عشرين عاماً خلت ، وأقرر أنها أفادت في تدعيم المسرح ، هذا الفن الدخيل على الحياة العربية ، الوافد عليها ضمن ما وفد من الفنون الأوروبية حينما تفتحت على مصاريحها نوافذ من الشرق العربي على أوروبا في منتصف القرن الماضي ..
لقد أفادت هذه الوسائل ، وكان لها الأثر المعروف في الارتقاء بمستوى الممثل ، والمسرحية وفن الأخراج ، ثم في تنمية الجمهور الذي يغشى دور التمثيل .
ولكن هذه الوسائل لم تعط النتائج المؤمل فيه ، لسببين :

أولهما ، أن الجمهور لم يألف المسرح الألفة الذهنية ، وذلك لحدثة عهد الجمهور بالمسرح ، ولانتشار الأمية الذهنية والعاطفية ، ثم أمية القراءة والكتابة والسبب الآخر ، ان التفاعل بين الجمهور وبين ما يقدمه المسرح ليس قوياً وشديداً الالتحام ، لان ما يقدمه المسرح لا يخاطب الجمهور فيما يشغله وفيما يؤمله لفده .

واعمد الى الاسباب ..

ان النجاح الايجابي للمسرح لا يتم الا اذا قام تفاعل بين ما يقوله الممثل وبين ما يجب ان ينصت الجمهور الى سماعه .
وما يقوله الممثلون انما هو حوار المسرحية ...
والمسرحية بموضوعها وحوارها من عمل الكاتب ...
فالممثل الاول ، والحالة هذه ، هو الكاتب ...

والأكثورية الغالبة ممن يحذقون الكتابة للمسرح في الشرق العربي ، ما يزحوا يعيشون في أبراج عاجية ... واذا فزلوا الى معترك الحياة الواقعية بما يقور فيها من تيارات اجتماعية ، فانهم لا يتفاعلون بها انفعالا عميقاً لحدثة عهدهم بالمعترك ، واذا انفعلوا بها فانهم يترددون في التعبير عنها ، خشية أن يتهموا بانحراف عن العرف الاجتماعي السائد ، او بالتردي في السوقية أو برمسية التيارات السياسية التي تضطرب بين المعسكرين الشرقي والغربي ...

وأما الذين لا يحذقون الكتابة للمسرح ، فان نتائجهم لا يؤثر في الجمهور لانه لا يخرج الا ليموت في افواه الممثلين .
والادب الغربي ، في أكثر نتاجه ، ما يرح يعني بالمعنويات اكثر من الماديات ، والجمهور من طلاب الحزب والباس والمأوى ، تشغله مطالب العيش ..

وفي هذه الفترة من الزمن ، الذي يقف فيها الشرق العربي حائراً بين معسكرين قويين محاولاً ان يجعل أرضنا تتبلور تحت أقدامه ، كل شيء يجري مضطرباً يعوزه الاستقرار في التفكير وفي المنهج .. والمسرح من هذا الشيء كله .
وفي مصر خاصة ، حيث للمسرح دور ومؤسسات فنية ، لم ينقش بعد غبار الهدم الذي اثارته ثورة ١٩٥٢ بعد أن تقوضت أوضاع وقيم اجتماعية عدة ... ولم تتيسر بعد الرؤية الواضحة ، حتى يمسك الكتاب بأطراف الخيوط التي تسير بهم الى معالجة المواضيع التي تخاطب الجمهور فيما يراه ويسمعه ...

وتدرك هذه الحال ، فيما له اتصال بتدعيم المسرح العربي وازدهاره ، رهين ولا شك بالاستقرار المرتقب ، وباتجاه المسرحية اتجاهاً شعبياً فيه التزام أو بعض التزام ، ثم بالتقدم الزمني الذي سيعمل على محور الأمية ، وعلى الارتقاء بالمستوى التعليمي العام ، الذي سيكون من آثاره ولا شك ، ان الجمهور العربي سيغير من نظرتة الى دور التمثيل ، فيرى فيما تقدمه غذاء ذهنياً وعاطفياً لا غنى له عنه ، كما لا غنى له عن غذاء المعدة والعضلات

فألمنح الضوئي موجود في كل مكان ، ولكن الناظر لم يكتشف عينيه بعد !
ويكاد أحدنا يقول أننا نعيش المسألة ، ولم نبغ بعد حد الوعي بها ، وبالتالي التعبير عنها ، اننا نوار بدون ثورة . اننا ابطال لغربنا وليس لأنفسنا . ان واقعتنا مسرح عظيم حافل ، ولكن المؤلف (المؤطر) هذا المسرح لم يخلق بعد .
كما نقول اننا امة بدون زعيم مثلاً . واذا وجد الزعيم تباكينا على وجود الأمة .
فهل المسألة تنتهي عند حد الاعتراف باننا شعب يملك النزعات لكل المثل الفنية ، ولكنه لا يملك هذه المثل الفنية ؟ وماذا يفيد مثل هذا القول ان نحن شرعنا حقاً في اقامة المسرح وتوظيف المؤلف والمخرج والممثلين ، ولكننا عبثاً بحثنا عن المسرحية الحققة .

فنحن اليوم بدون قصيدة كما اننا بدون موسيقى ، بدون لوحة ، وكذلك بدون مسرحية . وما ذلك الا لأن الحادث الحضاري الحاسم لم يتحقق بعد . واعني في تلك العملية الجذرية التي تنقل وجود الأمة من حيز السديم الى الأرض والحياة والتاريخ . وبالتالي تخرج انساناً من المجموعة العديدة الخام ، من التسوية الى الانبثاق المسؤول . من عدم التحديد الى الاطار الزمني المكاني البارز .

فليست المشكلة لتحل بمجرد نية حكومة بانشاء مسرح . ان النظارة بحاجة لأن يكونوا ، ولأن تكون لهم حادثة وفعل حقيقي أولاً ، ومن ثم فلا بأس بأن يخلد فن هذه الحادثة كجبال وتعبير .

والعرب اليوم في طريق هذه الحادثة العظيمة . ان انسانهم بدأ يرتبط بواقع يمتلكه هو ويغير منه ويفعل فيه . بدأ العربي الاسم ، يتحول الى عربي الحقيقة . وعندما يوجد مثل هذا الانسان سيوجد الفنان والمسرح والممثل والناظر .

جواب الاستاذ زكي طليات (مصر)

هناك وسائل لتدعيم أسس المسرح العربي - ولا أقول للنهوض به ، لأن المسرح باللسان العربي لم يكن قائماً ومزدهراً في عصر سالف من العصور ، ثم قد وذوى ، ونحاول اليوم ان نهض به من جديد ليعاود سيرته الاولى -
أقول هناك وسائل (لتدعيم) هذا المسرح العربي ، وهي ليست مجهولة لدى القارئ عليه .

ولعلي في مقدمة من نقل هذه الوسائل من دنيا النظر والتأمل الى دنيا الممارسة والعمل ...

فن انشاء معهد للتمثيل يعمل على تخريج شباب يجمع الى خصب الموهبة ، ثقافة فنون المسرح وحرفيته ، ابتغاء تكوين الاداة الصالحة لفن الممثل ...

الى تأميم الفرق التمثيلية وانزاعها من جبروت الرأسماليين وربطها بوزارة التربية والتعليم ، وجعلها مرفقاً من المرافق العامة التي تشرف الدولة على توجيهها ،

وذلك ارادة أن يعمل المسرح طبقاً لخطة والمنهج ، ومن غير أن يكون عرضة لانيسف في انتاجه من أجل المال . ويتردى في السطحية والسفخ .
هذا الى اقامة (المسرح المدرسي) الذي جعل من فن التمثيل رياضة يمارسها الطلاب في اوقات فراغهم ، من أجل تنمية الوعي الفني بين المتعلمين ، وايحاء جمهور يقبل على المسرح وتذوقه ...



جواب الاستاذ فريد مندور (لبنان)

لن احاول في كلمتي هذه اثبات اهمية المسرح في زمن طغيان السينما عليه فذلك موضوع آخر يفترض السؤال حقيقته ولا يتطلب اثباته، ولذا اعالج السؤال رأساً دون ما مداورة. وفي رأيي، يتوقف نهوض المسرح العربي المعاصر على امرين لا ثالث لهما :

١ . الوسائل المادية

٢ . الوسائل المعنوية

وأعني بالوسائل المادية المسرح والادارات المختصة به والمال اللازم للبدء بمشاريعه على أن يصبح فيما بعد قادراً على كفاية نفسه بنفسه وبدخله . وقد يقال ان تقديم الوسائل المادية على اختيار المعنوية إنما هو بمثابة وضع العربة لتجر الحصان او تقديم الاهم على الهام. وانا ربما اوافق على هذا ، إنما لا استطيع تغيير هذا التقديم لأن كل مشروع مهما ساهمها نبئت مقاصده وعلت اهدافه لا يستطيع السير خطوة واحدة بدون العنصر المادي - الطاقة المحركة . إلا ان هذه الوسائل المادية مهما توفرت ومهما كثرت ان هي الا بمثابة الجنة بلا ناس والبيت بلا سكان إن لم تملأها وتحي كيانها الوسائل المعنوية . ومهما يصرف من المال - على بناء المسرح واسداء المساعدات لا يمكن السير به خطوة واحدة الى الامام ان لم تكن الرواية المسرحية الطيبة وان لم يوجد المؤلف والممثل والمخرج . وهؤلاء يولدون ويتشققون ويشجعون ويكافأون ولا يصنعون !

فهل لنا ان نزواج بين هذين العاملين - المادي والمعنوي - لننهض نهضة حقيقية بالمسرح العربي الحاضر ؟ ومن يضع لنا هذا المخطط ويعمل على تنفيذه ؟ انت وانا وهو وكل مواطن واع ، فهلا عملنا ؟

جواب الاستاذ خليل هندواي (لبنان)

طبعاً ، هذا السؤال يشمل كل مسرح في البلاد العربية ، ولكنه يتناول ، بصورة خاصة المسرح المصري باعتباره مسرحاً قائماً منذ عهد قديم . وهذا المسرح ، برغم وجوده ، وبرغم امداد الحكومة له بالاعانات المالية الفائلة ، وبرغم ما يتيها له من مواطن صالحه ، وافراد ضالحين ، نجده يعاني أزمة خانقة فمرة ينتفخ ، ومرة يختصر ، ومرة يحيا ، ولاشك أن هناك عوامل تطورية قاهرة أوقفت نهوضه ... فالراديو ، والتلفزيون ، والسينما قلبت الأوضاع ، وتلقت من رواد المسرح الحي . في البلاد التي تعزى بمسارحها احيه .

أضف الى هذه العوامل عوامل خاصة عندما ساعدت على اضعاف المسرح ، وجعلت حياته أسطورة خرافية . فبساطة المتفرج عندما ، وعدم تذوقه للمواقف الحوارية العالية ، وعدم تأليف مسرحيات قوية تأليفاً واقعياً صحيحاً ، والاعتماد على تشويه تراجم ولوحات غربية تلامم أمة دون أمة ، وتوائم تقاليد دون تقاليد ، وضعف التأليف المسرحي ، وضعف الروح التمثيلية ، والبعد عن المشاكل الواقعية ، والتكلف في خلق الأجواء الكاذبة ، ونفور المرأة الموهوبة من هذا الفن ، وعدم أصالة التمثيل في ارواحنا ، واعراض المؤلفين ذوي الأصالة الفنية لمبعدة عن تغذية المسرح الواقعي ، واكتفاء من اوتوا هذه الموهبة منهم بالعبير

عن الأفكار المجردة بالحوار المجرد - كل هذا وغيره من جزئيات المشاكل جعل المسرح العربي مقعداً كسيحاً لا رجاء في أن يكون خنقاً سوياً .

أما العلاج ، فالمسرح العربي لا وان يكون من شأن أفراد مهما اوتوا من قوة ، وإنما هو الآن من شئون المنظمة الثقافية في الحكومات العربية . أ - يستحسن أن تقيم الحكومات والبلديات في العواصم والحوضر الكبرى مسارح يستخدمها اصحاب المهنة والغواة في التمثيل بدون أجر ، أو بأجر رمزي .

ب - تشجع هذه الحكومات حركة التأليف المسرحي بمكافآت تخصص لأحسن التمثيلات الموضوعية ، والمعرية ، مما يجمع روح بينتنا ، وتطورها وقوميتها .

ج - ترسل الحكومات بعثات فنية تدرس هذا الفن في عواصمه أسوة ببعثات العلوم والآداب .

د - لا يكون المسرح مسرحاً كلاسيكياً فقط ، وإنما تعرض فيه تمثيلات متنوعة حديثة ، حتى الاستعراضية منها ، طمعاً بجذب الجماهير اليها . ومنها التمثيلات الشعبية التي تفلسف أدب الشعب وتسمو به الى ذروة تهب من ذوقه وروحه وشعوره .

هـ - يبدأ فوراً اجتماع تمهيدي يشترك فيه صفوة من الممثلين المجريين والفنيين والمؤلفين ، مهمتها دراسة الوسائل الناجحة للنهوض بالمسرح . لأن لهم آراءهم الخاصة التي لا يستطيع تقديرها رجل مثلي بعيد عن المسرح الواقعي . وقد وهكذا نجد أن العلة تلخص في بناء المسرح ، والتأليف للمسرح ، وتكوين الشخصيات الصالحة للمسرح . ومتى تم تذليل هذه الأسباب يبدأ كيان المسرح .

صدر حديثاً

الترشح الحر

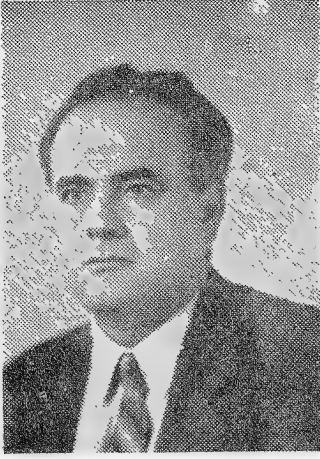
مجموعة قصص

من صميم الحياة العربية الاجتماعية والنفسية

بقلم الدكتور سهيل ادريس

قريباً : الحي اللاتيني

في طبعته الثالثة



أخرى غير حريتي وحدي . لو وقفت على هذه النافذة
فنظرت في داخل هذا الكوخ ، لرأيت فتى مشدوداً الى
سريّر قد حطمت ساقه ! ولو طرت الى نافذة الكوخ
الآخر ، لرأيت فتاة قد كسرت في ظهرها فقرة ، فهي
ملقاة لا تستطيع حراكاً . ثم لو انتقلت الى الكوخ الثالث
لرأيت امرأة لابسة السواد تتأمل ، خلال غشاء من الدموع
صورة رجل مات ، قُتل . وكل هذا في سبيل الحرية !
أتاهم دخلاء ، مستعمرون ، أطلقوا عليهم الرصاص ،
لأنهم طلبوا حرية ، أرادوا وطناً يأكلون فيه لقمة الخبز ،
ولا يضغطهم ، ولا يُغضّتهم ، نير ولا كابوس .
الحسون الطليق : لا أرى كيف يبهجك ذلك ؟ وكيف
يعوّضك من حريتك .

الحسون الحبيس : ألا ترى أنني أشرح صدور هؤلاء
بنشيد ؟ أفتح قلوبهم للحبور والغبطة ، أذكّرهم بالحياة
وبالسعادة والنصر ! فلا تقل بعد اليوم اني مسكين .
الحسون الطليق : حقاً يا أخي ، لست في حاجة الى
الشفقة ما دمت قد عرفت حرية أسمى ، فقيدت نفسك
في سبيل حرية غيرك ، وسعدت بتلك السعادة العظمى .
فأذن لي ان ارافقك في النشيد .
(وهنا ارتفع في داخل الكوخ ، صوت الفتى المخطّم
الساق ينادي اخته :)

— أمينه ! أمينه ! انظري ما بال الحسون قد سكت
عن التغريد ؟ لا اريده ان يسكت . ان نشيده في سمعي
نشيد الحياة والأمل والنصر .

(ولكن ما لبث ان انطلق بالتغريد هذه المرة حسونان
لا حسون واحد ، فقال الفتى :)

— ها ! ان نشيد الحياة والنصر يتعظم !

رئيف خوري

المنظر : كوخ قد شابت أخشابه وتشققت ، يلاصق
صفاً من اكواخٍ تماثله في حيّ بائس من أحياء العمال ،
في إحدى العواصم العربية .

وشمس ربيعية مشرقة تغمر الكوخ ، وتندفق اليه من
نافذة ، عُلق بمسار فيها قفصٌ أُقفل على حسّون ؛
ولكنّ الحسون يغرد مجتهداً بجنحة فضية صافية ، ويلمع
ريشه في بهاء الضوء .

ويقبل حسون آخر طليق في الفضاء فيجثم على حافة
سطح الكوخ فوق قفص الحسون الحبيس .

الحسون الطليق : ماذا ؟ أنتكون أنت هنا ؟ لقد قلت
في نفسي : إنني أعرف هذا الصوت . ثم صدق ظني ،
فما الذي أوقعك في هذا الحبس ، وعلقك في هذا الحي
الموحش ، بين هذه الأكواخ البالية ؟ مسكين أنت يا
أخي ، مسكين ! أين أنت من حب السنبيل ، والثمار
الحلوة ، وديدان الأرض ، تنقرها ؟ أين أنت من السفوح
الخضراء ، والنسيم المرسل العطر ، والزهور تموج بالوانها ،
والسواقي تثمر بالخائها ؟

الحسون الحبيس (يقطع تغريده وينظر الى رفيقه على
حافة السطح) : حقاً ، يا أخي ، ان السجن لعسير ،
والحياة في الأسر تغم وتحن . على أي لا أعدم نور
الشمس كما ترى ولا يعوزني غذاء ولا ماء يقدمان لي في
مواقيت لا تحلف : ثم اني ، في هذا القفص ، لا أخشى
الحررة ولا الجوارح المفترسة .

الحسون الطليق : على أن هذا كله أتفه من ان يغني
عن الحرية ! وأي شيء يغني عن الحرية ؟
الحسون الحبيس : صدقت . لكن في الحياة حرية

القتل والندم

١٤

بقلم مصطفى الحلاج



مرحبة في ثلاثة فصول

أعلنت « الآداب » في الأشهر الماضية عن إقامة مسابقة للمسرحية دعت الى الاشتراك فيها جميع الادباء العرب ، على ان يعالج الموضوع « قضية قومية او اجتماعية تتناول ناحية او أكثر من حياة الامة العربية » .
وقد تلقت المجلة عدداً قليلاً من المسرحيات لا يتجاوز العشرين ، وهي بالاجمال مسرحيات ضعيفة في الموضوع وفي التكنيك المسرحي ، باستثناء مسرحيتين جديرتين بالتشجيع ، لما فيهما من وعود ؛ وهما « القتل والندم » للاستاذ مصطفى الحلاج ، و « المقاتلون » لـ « جيان » - من بغداد - الذي لا تزال ننظر ان يكشف اسمه الحقيقي ، لأن هذا اسمه المستعار . وقد رأيت « الآداب » ان تمنح كلا من المسرحيتين ، على سبيل التشجيع ، جائزة قدرها مئة ليرة لبنانية او ما يعادلها .

وننشر على هذه الصفحات المسرحية الاولى « القتل والندم » . اما الثانية « المقاتلون » فننشرها في مكان آخر - وقد وضع الرسوم لهاتين المسرحيتين الفنان اللبناني السيد نيازي جلول .

فرحات : (دون ان يتحرك في وقفته) لماذا لاتدعه يا عقبة ؟

عقبة : أدعه ؟ .. وماذا فيه من جديد ، سوى اننا ما تزال نغرق في هذا الوحل القذر ؟ ان شعوري ، وأنا اسمع اليه ، شعور الرجل وهو يلصق ضفدعة بأصابعه (ييصق) .. عليه اللعنة ، ان الحياة معدية عدوى الوباء !

فرحات : كذلك هي الشجاعة !

وليد : (الى عقبة) اليس الأمر هو ...

عقبة : هو .. نعم .. ولكن انت وانا وهؤلاء

لم نعد نطبق ذلك .. هيه .. انهم يتحدثون عن

الصدقة التقليدية .. هذا التقليد الدنيء ،

ويجوز لهم عهث ان يقعدوا معاً ، وراء منضدة

نظيفة ويبسطوا امامهم اوراقاً فيسودونها ،

ماذا يفيدهم ذلك ؟ اسمع انت يا فرحات ؟ ماذا يفيدهم ذلك ؟

فرحات : اني سامع .

عقبة : : الست محققاً ؟

فرحات : انا ؟ .. (يستدير اليه) كلا .. فقد تخرج هذه الحلقات الدائرة

هناك شيئاً نافعاً .

عقبة : ايها الرب .. ومتى كانت الحياة تفعل هذا ؟ ان الفرنسيين لن

الاشخاص

فرحات : قائد الثورة

حسيبة : ابنة الزعيم

عقبة

وليد

من قيادة الثورة

بسام

فاضل

حسنان : زعيم سياسي

حرس ، ضباط ، جنود

الفصل الأول

المشهد الاول

(قرية جبلية في تونس . كوخ طيني على

حافة مزرعة زيتون ، نافذة الكوخ تطل على

جانب من المزرعة ، فرحات يقف منتصباً

خلف النافذة الخشبية الضيقة . وبضعة رجال

منتثرون - قعوداً - في الزوايا وبناياهم ملقاة

على الارض المفروشة ببساط قطني .

بعض المتاع الرخيص ملقى في اهل الى

اليسار ، وفي الوسط طاولة واطنة ، يذيع

راديو - من فوقها - اخباراً بالفرنسية ،

الوقت بصراً ، واشعة الشمس تتسحب مع

استمرار المشهد عند عتبة الكوخ ، حتى تنطفئ

تماماً الا من وهج الغروب في الخارج .

يلف احد الرجال سيجارة ويلكز رفيقه ثم يشعلها في صمت ، ومن

الزاوية يرمق عقبة بنظرات مخنسة فرحات الذي يعقد ذراعيه عند صدره ويميل

برأسه كمن يريد ان يبعد خاطراً عنه - كلما توقف المذيع عند مقطع من الحديث .

يتلملم عقبة فجأة ويقفز الى الراديو فيلوى الزر مخنقاً)

عقبة : حسناً ! عليه اللعنة !

يعطوا شيئاً ابداً ، وكل ما لديهم هو ملكنا .. ولكننا ما نزال
ندفع - في تراجع - شبراً فشبراً حتى تحتجزنا هذه الجبال المعلقة تحت السحب
- والمسألة مسألة وقت - أنهم يؤجلون النهاية امداً آخر . (يلوح بذراعه)
انظر .. ان شعبنا ينسحب مكرهاً ، ويلقي في ايديهم ارضه ومزارعه واشجاره
.. ثم الى اين .. وهذه الجبال هي هي .. ركام من الحجر نبتش في مدرجاتها
حفرأ تحمل اسواق زيتون هزيلة ، ولكن الصخر يظل صخراً ... وفيما بعد
لن نجد غير سنديانه نتقيأها ونشم ريح هذا الوطن ... (يغلي حاساً) هم .. هم
لا يدركون كيف تفر الحياة من بين ايدينا .. ولكن الفلاح شيء آخر ، انه
يعرف مصيره المعلق لدى شجرته .. ويسرقها الفرنسيون مع ذلك .. انكم
صامتون لان تعلقكم بالحريّة جاف .. بارد .. مثل مفاهيمكم ... انكم
فرحات : (هادئاً) يا عقبة .. انتظر .. انهم لم يفرطوا عبثاً .. وعندما يدفع
احدنا ، فان ذلك يكون عن كره ، وليس من حقل ان تسمي هذا خيانة .
عقبة : نعم .. ولكننا نخطط درجاً مختلفاً ، ويجب ان تنتهي الهدنة ..
بسام : (وهو متمدّد على الأرض) هذه البنادق (كأنما يتسار مع نفسه)
هذه البنادق صامتة ، حزينة ، ولقد افجعها ان اذن حديدها بعرق
اجدادي .. وتصداً من ثم في خرسها الباردا . ايها الرئيس : لقد اخلوا مزرجتي
واجهضت زوجتي على الدرب ثم ماتت .. ان ارضي تدعوني ، وتحن الي ،
تدعوني فتهز روحي كما تهز أنسام العصر هذه الاغصان في الخارج ، (يتلملم
في موضعه) اني ميت بدونها ، وكل مساء يسقط هناك حيث كنت اقد على
السور وادخن لفاقي يكون لا معنى له بدوني ، واذ كنت امشي منجذباً بمراى
الدخان المتصاعد من مدخنة البيت ، كانت المشية تهمس في اذني .. اني اري
الى المزرعة من فوق هذا المنحدر .. ويسقط شيء ما من قلبي (يمسح بندقيته
في رفق) .. اعدّ هذه الايام .. ولكني اجرها الآن .. وهذه (يضرب
البندقية) تضع نهاية لكل الالم ..
فرحات : (متأثراً) ولكننا نحن هنا يا اخي بسبب من حين الارض اليها ،
ونزوعنا الى العودة .

بسام : سوف نعود ، اواه ، ان الحرقه تأكل صدري ، وعندما انظر الى
الساه من خلال زيتونة ، ويكون العصر هادئاً ، عميقاً يقطعه نداء
طير ضال ، احس كأن قلبي يسيل كله حناناً ولحفة : ولكني لست آسفاً الا
بسبب قعودي هنا - بمعطلا - اقلب بين يدي هذه البندقية الخرساء .. (يمسح
وجهه بجمع كفه) ، وهي لا تحرك في الاشجنا دامياً موجعاً . (فترة) ايها
الأخ ! توشك عواطفنا ان تأكلنا اذا هي لم تتجدد ، وليس يصنع الحزن الاضعفاً .
عقبة : (مؤكداً) بل يذبل فيه الرجل شأن نبتة وليدة في شمس تموز !
(الى فرحات) أنت ترى يا فرحات ..

فرحات : نعم .. اني ارى ..
عقبة : .. يا الهي .. وما ظنك في هذا البرود المميت ؟
فرحات : لست الا جندياً في المنظمة ..
عقبة : (منفعلًا) حسناً .. هل انت من صفهم ؟
فرحات : ماذا ؟ هل نحن نقبل القسمة ؟
عقبة : ارجوك يا اخي ، أعرنني سمعك ! لقد رأيتك تصغي الى هذه الآلة
(يشير الى المذياع) ثم تفر مهموماً وتقعّد تحت الشجرة ، وتقرض
نبتة تحت اسنانك .. وماذا يضريك ان تفعل شيئاً بدل هذا الهم .. انا لست
سوى فلاح ، ولكنك تفهمني بصدق ، ومن اجل زمالتنا في منازل الموت ،
يجدر بك ان تنزع من رأسك مراسه العنيد .. هل تريد ان اذكرك ..
رحات : نعم .. لقد حملتني وانا انزف ..

عقبة : .. دع هذا .. اواه بل يجب ان تعيده ثانية ..
فرحات : كنت تذهب وحدك في ظل العتمة وتنسف مستعمرة باسرها ، ويوم
ان كنت جريحاً توقفت في الليل ومزقت ثوبك فجعلت منه ضماداً
لصدري ، وكان الفرنسيون يفتحون نيران مدافعهم السريعة على الليل فتصرخ
حيوانات مذعورة ، وتندفع خلال سوق التبت الملتف .. لقد كنت ..
كنت .. ولن يبدل ذلك من الامر شيئاً ..

عقبة : .. حاربت جنسي يا فرحات .. وضربنا معاً بالمعول والفأس ..
انت لم تنس ؟

فرحات : (متوعداً) هي هنا (يدق رأسه) .. ان الهدنة لن تنزعها .. ولماذا
تحشى ذلك ؟

عقبة : .. يتهددنا غيب السياسيين ، وماذا تارانا تفعل اذا طلب اليها ان
نعود ثانية ؟ .. الى اين .. امن اجل ان نؤجر في مزارعنا ونمسك
الدم الراعف في صدورنا من ان يصعد الى شفاهنا الذابلة ، وهو يصعد بالرغم
منا ، ونبصق معه ، قطع الجروح التي تتمزق دائماً .. انت تدري تلك الجروح .
فرحات : .. ادري .. فسيان ان نقتل هنا .. او نموت راكمين تحت السوط .

بسام : دعني اذن اعود الى مزرعتي .. (ينهض)
فرحات : كيف تفعل ايها الأخ .. ؟

بسام : .. اموت عند سياجها ، فانقذ روحي !
عقبة : اسكت يا بسام .. ان لله الحق في ان ينقذ ارواحنا ! ولست سوى
فلاح جاهل ! ..

(يقعد بسام ثانية ويشبك يديه فوق رأسه دافعاً اياه نحو الأرض)
فرحات : (ينظر من النافذة) .. ان الأرض رمز فحسب ، ونحن نبتغي
غاية أئمن .. !! ولكنكم تتدافعون هنا .. بين يدي ، من اجل ان
ينحر احدكم نفسه ، فيحمل اخيراً الى ارضه .. ان تونس الساعة ليست
ارضاً لواحد منكم ! ..

بسام : (دون ان يغير قعدته) .. ماتت زوجتي على الدرب .. وواريتها
ترباً مرتفعاً - في ظل برقوقة .. ان الدوري يغرد لها .. ولكن
النجوم المحدقة من الازل تعرف موضعها اكثر مني ! .. وانا تركتها وحيدة
هناك .. (ينشج) .

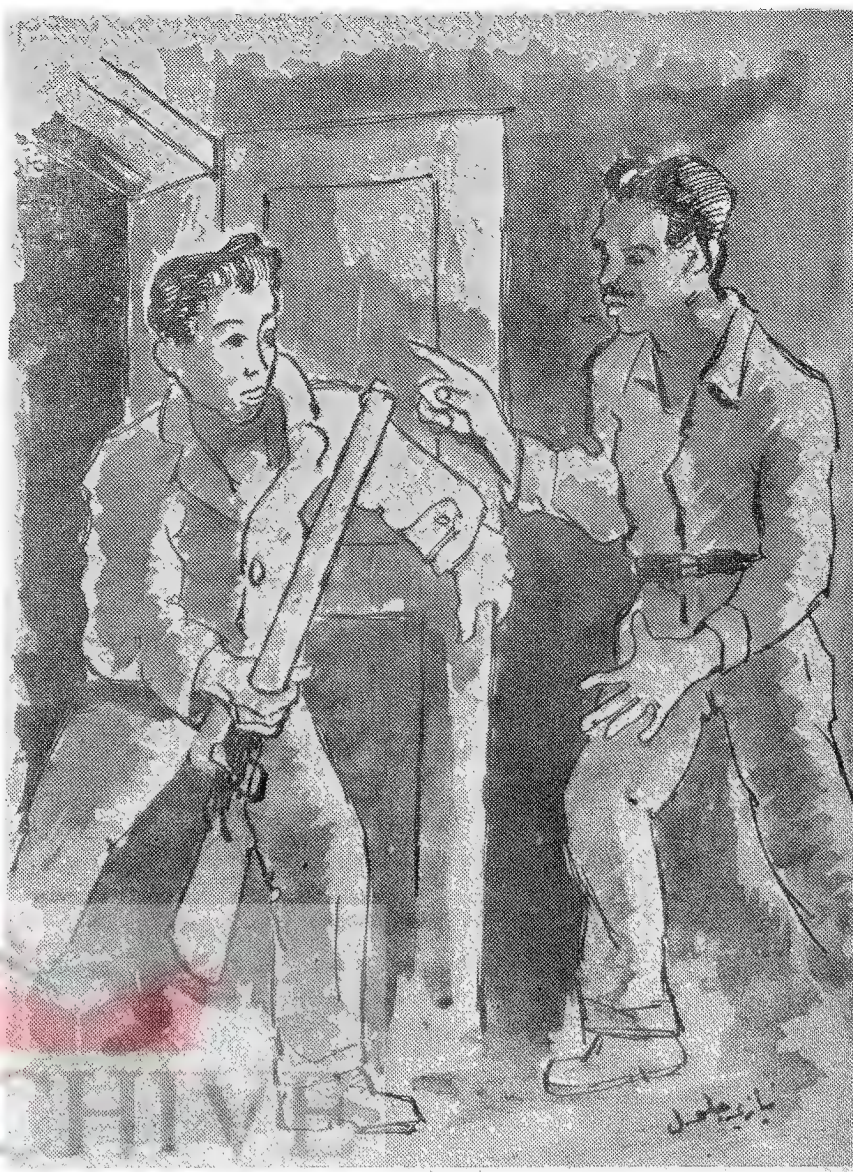
عقبة : (يقعد بجذاته) انت لن تبكي ثانية يا بسام ؟
بسام : لماذا لا يريد الله ان اموت اذن ؟
عقبة : الله .. انه يعرف اكثر منك ! ..

بسام : هو يعرف لانه الله .. ولكني فلاح .. وقد ثم زواجي بها عند شيخ
القرية ، ودفعت مهرأ لوالدها ، وكانت زوجة صالحة ، ثم جاء
الناس وقالوا يجب ان نحارب من اجل تونس .. (يرفع وجهه المبلبل بالدمع ن
اني احب تونس وانتم فتيان صالحون ايضاً ، حسناً ، وقد جردتني السلطة)
ارضي ..

عقبة : .. لماذا .. لماذا تبكي بحق النبي ؟ (يشيح بوجهه كيما يخفي تأثره)
وليد : (من الزاوية) دعه يفعل .. انني من المدينة ، وقد كنت ادير آلة
ولكني احب الحرية ..

بسام : (الى فرحات) ايها الرئيس ، هل تقول لي لماذا نحارب ؟
فرحات : لماذا ؟ .. لاننا نهدن الفرنسيين ..

بسام : هل سوف يعيدون الي ارضي ؟
فرحات : لم تكن الهدنة من اجلك ، فحسب ، فهم ونحن نبتغي مطالب اخرى ،
(يرفع يده مقاطعاً) ادري انك تتألم ، وما اظن فداًنا يجدي بدون



حتى عتبة المضيق، وهو ذاهب في الصحراء .. والى الشمال .. وما كان ابداً
فيما وراء البحر .

بسام : (بآلية) ان مزرعتي على البحر ، كان ابي يعمل من اجل اصلاح
الرمل . ! فيما وراء مسنيل الجدول . . . ولكن الماء ظل شحيحاً ومالح
.. ثم وفد الفرنسيون علينا وظاوا يضر بونه ، حتى عجزت رجلاه عن حمله ، وسقط
على الرمل على مقربة من البئر المفتوحة ..

عقبة : .. ضربه ، بسبب من تكتمه على الثوار .. كذلك فعلوا في قريتي .
بسام : .. كان ابي قوياً فلم يقض لساعته ، وظل يشخص ببصره الى البئر
وهو يلفظ روحه .. انه لم ينس امامهم بحرف .. وعندما وسدته
رجلي .. دلي على خبأ الثوار .. واوصاني ان انقل اليهم المؤن .

فرحات : (يمسح وجهه بجمع كفه) .. ليباركك الله ايها الاخ ..
بسام : (يرفع اليه رأسه) لقد كنت صبيهاً مذعوراً ، فلم افعل .. كان
مشهد السود يوقع في قلبي الرعب ..
(يصير على اسنانه) اني اكره السود ...

فرحات : .. ليسوا سوى مأجورين ايها الاخ ، فهم يفرون من الحرب ..
ولكنهم يقتلون بفضاعة اذا ما تملكهم خوفهم الغريزي المكبوت ..
نحن لا نريدكم في مواجهتنا .

« فترة »

عقبة : (يلتقط بندقيته ويهم بالذهاب) هل تأذن لي ايها الرئيس ؟
فرحات : بل انتظر (يمضي اليه) لا تدع الحزن يغلبك يا عقبة .
عقبة : .. (وهو ينقلب منه) لست اكره ان امضي الى الحرب ..
فرحات : عقبة .. (يقف هذا) لنمض معاً يا اخي ، اني استشعر قلقاً مرأً ،
ولكنك يجب ان تقبصر فيما اقله : لقد تعلمنا الحرب .. فهل ترى
يقدر علمنا المعلق ان يهزم ضمايرهم الثائرة ؟ ..

عقبة : اني لن احارب .. ليس هذا كافياً . أ
فرحات : كلا .. بل يجدر بك ان تؤمن به ..

وليد : (وهو يمضي الى الباب) .. ايها الرئيس .. دعنا ندع لك في الامر
اما ان تملك قلوبنا (يلوح بيده) سوف نظل امناء للثورة ..
وهنا مركز الحكم (يشير الى صدره - الى عقبة) .. لننصرف أيها
الاخ وندع الرئيس يعمل فكره .. سلاماً ايها الاخ .

فرحات : سلاماً (يمضي الرجلان ، ويتبهم الباكون ، الا بساماً) .
فرحات : (وهو بمحاذاة النافذة) هل تجدي جافاً يا بسام ..
بسام : (ينتبه) ماذا ؟ ..

فرحات : هل تجدي نجافاً ؟
بسام : كلا ايها الرئيس ..

فرحات : لماذا يطغى الرجال اذن ، دونما نزاع ، عندما آمرهم ؟
بسام : (مرتبكاً) لست ادري ايها الرئيس .. انهم يشغفون بك ،
ويحكون فيما بينهم وبين انفسهم عنك كما لو كنت شيئاً خارقاً ...
احسب انهم يتهيبونك في الحق !

فرحات : انت يا بسام ؟ .. هل تعرف شعورك ؟ ..
بسام : .. انا ؟ ..

فرحات : (يحذر اليه) .. لقد حلت بينك وبين ان تسقط ميتاً عند مزرعتك
الست تستشعر الكره لي ؟ ..

بسام : قسماً اني لست كذلك ايها الرئيس ! .. ولكنك تفكر على طريقة

بسام - اني منتظر هذا الند (الفصل الاول)

أم .. غير انك تصرخ - راغباً في الحرب - ونحن وقودها . هل تريد أن
تشحن بندقيتك بالغيظ البليد ، وتنسى موقفك هنا .. ثم ترتد خارجاً على
القانون ، .. انت .. (يقترب منه) انت ثائر ، وقد عهدتكم حربنا المحررة
فهل تهمل اخيراً رغبتك في الانتحار !

عقبة (يربت على كتف بسام) ايها الرئيس ، نحن لانفهم .. ان الانتحار شيء آخر ..
فرحات : ماذا تدبر في رأسك يا عقبة ؟

عقبة : .. كلا ! لست ادير شيئاً ! وتلك هي المشكلة . (يستخدم يديه
في التعبير عن رأيه ، الذي يحاول ان يجمع بين اطرافه فلا يبدو
مهلهلاً) .. هل ارقنا نحن الدم ؟ .. لقد ربطوا شعبنا الى معصرة الاضطهاد ..
لن! اقول فلاحين بعد الآن ! ان الفلاح امي .. ومتعصب .. ولكنهم انشأوا
يديرون احجارهم الثقيلة على صدره فيخرجون منها انفاس الحرية كما تخرج
معصرة الزيت الكامد الاسود ، حسناً .. ثم هم ينزلون الى مفاوضتنا ..
ويناقشون رجالنا عن القدر الذي يجدر بهم ان يرفعوا الحجر عن صدورنا ..
ولكن الثقل هو هو ايها الرئيس .. ولن يجدي العبد المقيد ان تخفف عنه بعض
قيوده ، نحن نريد الحرية .. نريد ان نمشي على ارضنا في الشمس .. (يلتفت
الى وليد) ماذا قالوا ايها الاخ ؟ .. ان المغرب جزء من ارض فرنسا .. هيه ..
ان وطننا الام ليس هو ما وراء البحر .. ولكنه موصول على تخومنا .. تمتد

شائكة ؟ .. وليس في وسعي ان اعمل رأسي كما تفعل انت ! ..

فرحات : هل انت صادق تماماً ؟

بسام : (تطرف عيناه) .. ايها الرئيس .. انت لا تخشى شيئاً ابداً ! .. ولكننا نقضي قلقاً ونحن معلقون هكذا ! فأن يأتي الموت او نذهب اليه ، خير من ان نظل فيما بينه وبين الحياة ، مسكين ارواحنا على طرفين سائبين متناقضين .

فرحات : اهو المستقبل اذن ؟

بسام : (يحير) لست ادري .. فالغيب هو الذي يهيجنا ، وليس اوها منا !

فرحات : نحن بشر - دائماً - يا بسام !

بسام : ادري يا سيدي ! ..

فرحات : ان الخوف ينبض في صدري ، فعلكم جميعاً ، ولكن جراثيم فكري تلتهمه ، اما انتم فترومون في القضاء عليه ، سبيلاً مختلفاً ، .. ليس هو الخوف ما يؤذي ، ولكنه موتكم الذي لا معنى بعده ، اكثر من موت مقاتل في نزاع صغير .. ! انتم تترجون على حافة بطولية مفاجئة ، غضبي ! وبغيتي هي في ان اجدكم تبشون عن الموت ، بحكم عن الآف الاشياء المزعجة المهينة التي تحرق بكم .. وكما يكون ذريعة خلاص حاسم ، عندما تغل الظروف سلاح كل الدرائع الأخرى ..

بسام : .. (يَبْضُ في تشاقل) اني لا افهم ايها الرئيس .. ولكن اريد ان امثل لما تقول ! ..

فرحات : كذلك .. كل شيء بالامر ؟ (يدير وجهه الى النافذة) .. ولكن متى يخرج الامر من ضائركم - كما - تخرج هذه النزوات الغضبية ! يجب على الثورة ان تخلقكم مجدداً .. انساناً متوحدين .. في صدر كل منكم نذائها الحار ، كاملاً ومتصلاً دائماً .. والا كانت حربنا من اجل تونس ، مجرد حرب .. تنضاف الى موج التاريخ المتعاطم ، فتزيد في تخلفه ! ..

بسام : .. (بالية) نعم ايها الرئيس ..

فرحات : نعم .. نعم .. لن يفهم احدكم ان تونس ليست الا اسيراً .. في رأسه ، توضع الآن ، ثم ينطفئ اشراقها . ولكن تونس هي الحقيقة ، ببساطتها وكماها ! .. (يتكئ بمرفقة على جدار النافذة) .. يمكنك ان تنصرف ايها الاخ ، .. اني اشم رغبتك في ان تخرج وتجعل نظراتك اللهفي تسقط مع شعاع الشمس المنحرف نحو مزرعتك .. ثم في ان يدور خيالك الضائع ، باحثاً عن شجرة البرقوق ، ومدفن تلك المرأة الصالحة .. زوجتك . (يخرج بسام .. ملقياً على فرحات نظرة ضائعة لا معنى لها) ..

فرحات : (محدثاً نفسه ، ومديرأ ظهره الى المسرح) .. هي ان لم تفعل ذلك ، الثورة ، التفت حول نفسها والتمت ولدها في اندفاعها الوحشي ! انك تقبض على عنقها وتسخرها ما بقيت في مستوى توترها الصاحب . ! ! .. (يذق بقدمه الارض) .. الثورة تقدم .. تقدم مستمر .. كحث الخطى المجنونة . انها ان لم تنشق في قلب البشر ، كما تنفجر قنبلة عند هدفها .. دارت وسحبت وراءها الارض .. ماذا تقول يا عقبة عن الفلاحين ؟ .. متعصبون .. جهلة ! ! .. (يسمع صوتاً فيما وراء النافذة محيياً) سلاماً ايها الاخ .. الفلاحون متعصبون للارض ! .. انهم يملكونها يا عقبة ! ولكني اريد ان املكهم شيئاً اعظم .. اريد ان املكهم انفسهم ، وليست الثورة الامهاد لهذا الغرض ! .. كلا .. لا تستحق الموت من اجل ان تملك الارض ! .. الموت يحسم النزاع ايها الاخوة ، وتكون الملائكة من نصيب الحي ! ! ثم لا يتجدد شيء .. ذلك تافه ! فالموت امر عظيم وشديد الروعة ! انه يرفع الانسان كله عن الارض (يتوقف فترة ، وينتبه الى ان الغرفة خالية من الرجال .. وانه كان

يتحدث الى نفسه .. يصحك في مرارة)

فرحات : .. نعم .. سوف استمر وحدي ! فانا اعرف لماذا اموت ! .. ان فرحاتاً آخر يريد ان يجذبني اليه .. ولست اكره ان اراجع واتخذل .. ولكني مستمر مع ذلك ! .. ليست لي ارض (يبسط كفيه) .. اني ابحت عن مصيري ... عن تونس .. عن الانسان .

« يسدل ستار المشهد الاول »

المشهد الثاني

(الكوخ نفسه ، والوقت ليل .

الرجال قاعدون وقد التفوا بعباءاتهم ، ضوء المصباح الزيتي تنموج ظلاله على وجوههم المتجهمة بفعل هبات النسيم المتسربة من النافذة ، يظهر ثلاثة رجال جدد حول المنضدة ، ما يزال بعض القاعدين يقضم شيئاً ما في يده . فترة صمت والستار مرفوع ثم يظهر فرحات عند الباب .

عقبة ، وليد ، بسام .

وليد يقدم كرسيّاً لفرحات فيجلس هذا عند زاوية المنضدة ويقف وليد بجذاء عتبة الباب .. يتبادل الجالسون علبه صفيح صغيرة ، يلفون منه سجائرهم ..)

فرحات : (يميل بجسمه كله الى المنضدة) لقد رتبت شيئاً في رأسي .. وه انتم تأتون هنا وروؤسكم ممتلئة كبرياء .. انتم (يشير الى واحد من الجدد) .

الرجل : لست انا .. هم .. حسنأ !

فرحات : لست انت .. لقد قلبت خمس شاحنات بعنادها ، وفي القطاع الشمالي تظهر للمرة الاولى في ايدي الثوار ، بنادق سريعة الطلقات .. هيه . الرجل : اني .. (يتزدد) اقول لك ايها الرئيس ، لن ارد !

فرحات : وهل انا قائد نظامي ؟

الرجل : ادري ايها الرئيس ..

فرحات : ثم ؟

وليد : (من طرف الكوخ) لا فائدة ايها الرئيس .. لنحاول كرة اخرى ، فان البداية سيئة دائماً !

فرحات : نعم هي البداية فحسب ، ويتنشر بعد ذلك تصدع في الثورة اذ يضرب كل منكم في مكانه اصلاً من جذورها .. نحن نحارب بلا هدف .. اقول لك ايها الاخ .. انت لا تنتظر ان تتلقى الصدمة ، فسرعان ما يهيج غضبك . لكأنا مرأى الجنود يفعل فيك فعل السحر ..

الرجل : (يتحرك في مقعده) هم .. كانوا في طريقهم الى المنطقة .. وفي غير هذا الظرف ..

فرحات : .. ما ظنك ؟ .. الم فرد نحن ايضاً هذا الظرف ؟

الرجل : (يهبط في جلسته) حسنأ .. هذا ما فعلت ! .

وليد : (من خلال الظلمة) ان الرجال يعملون بدافع عفوي ايها الرئيس .. فرحات : هو حق ايها الاخ .. ان كلا منكم ثائر .. فالخديعة ثقيلة ، هي اثقل من ان تدخل قلوبكم ، وليس من شيء اكثر حقيقية من ان تموتوا . حسنأ .. لقد اوقعوا بنا ، وان نصف من كانوا يفاوضون حول المائدة ، يقلبون الآن آراءهم في السجن ثم هم يكبسون المعركة . انني .. (يضرب المنضدة بيده) اني اكره السياسة وليست هي الا خدعة .. انتظر فان الحرب امر مختلف ..

وليد : ايها الرئيس .. ان الذين أدخلوا السجن ، يطلبون منا ان نبدأ ..

فرحات : كلا .. لست اظن ذلك .

وليد : .. آسف ايها الرئيس .. فالشعب يريدكم .. اننا هنا من اجل ان نفتدي عذابهم الصغير ، ولكني ارى شيئاً .. فالثورة اخطأت اذ هي جعلت الفرنسيين يضربون اولاً .. وذلك فحسب بسبب انتظار الامر . ترى ، من هو الموكل بان يشعل النار ؟ ان احداً ليذهب نفسه وهو يبحث بين الانقراض ...

فرحات : نعم ..

وليد : (يقترب من الطاولة ويواجهه) انت تحاكمنا الساعة ، فقد اعطيناك الحق بان تفعل ... وذلك بسبب من عنادك وتمردك ، وهذه القى ليست هي الشائعة في المدينة .. انت تتزع منا هذه الثقة ونقاومك من اجلها دائماً في تجربة مريرة مشتركة .. خشية ان نسقط .. وكلما ازدادت عناداً ازدادنا تعلقاً بك .. (يلوح بيده) ولكنك تدرك ان لا قانون هنا !

فرحات : .. لا قانون ، .. ايها الاله : كيف تقدر ان تنكر الشريعة ..

وليد : بحسبي ان التزم حد الفصل بيننا ، وانه لمرهف الى الدرجة التي يقطع بها في طيش ، عنيت ايها الرئيس ان الرجال ملتزمون بشرفهم هذه القاعدة .. فقد وجدوا من اجل الحرب ، واي احتكاك سوف يجعلهم يرفعون بنادقهم في وجه الخطر ..

فرحات : انتظر .. اني ما زلت جندياً ايضاً .

وليد : هيه .. ان كبرياءك هي التي تجعلك جندياً وانت قائد .. وهذا حق ايها الرئيس ، ثم هل رايت الى المشكلة بوصفك محارباً ؟ .. ان ذلك هو خطايم (يشير الى الرجال) فقد شاموا في حركات المرتزقة ، وفي اعتقال الزعماء السياسيين ، ربح الغدر ، وماذا يعني الغدر ايها الرئيس ؟ .. اليس هو مجافياً لطبع المحارب ؟ عقبة : (في صوت عميق) احسنت ايها الفتى ..

وليد : دعك الآن ، نحن نعالج اموراً أكثر جدية .

عقبة : هذا حق .. اني اسمع اليك يا اخي .

فرحات : (يشعل لفاقة ويتأمل دخانها المتلوى) .. ثم ماذا ترى ؟ ..

وليد : اني ارى (يتطلع الى الرجال وهو يغادر وقفته في الظلمة) .. ارى ان ننقل اليك زمام الامر فليس ثمة من اخبار تقطع المدينة الينا ، نحن الآن في عزلة ، ومن الحق ان نفصل في وضعنا هذا .. وفي وضع الجند (يتردد) لست ادري ما اذا كان هذا سليماً تماماً ، ولكن يخيل الي انه ملائم .. انك تتلقى في صدر المواطنين جميعاً غضباً متأججاً ، وان الحماية لا تفر قط .. فكل يجد لنفسه مبرراً للموت .. ولكننا نحن ..

(يحاول عقبة ان يقاطعه فيمنعه فرحات باشارة من يده)

وليد : .. كلا .. لا اريد ان ابعد الى حد الفوضى ، لكن عندما لا تكون هناك حكومة ، وهل نقرر نحن بشرعية تلك المفروضة على الوطن ،

— برغمنا — واذن فان رابطتنا فحسب هي ارادتنا ، هل تفهم من هذا اني ادعو الى الفوضى ؟ .. ان الشعب لن يقطعنا ، ولماذا يكون ذلك ؟ اليس لان الرجال يموتون ؟ ومادنا نغذي بضحايانا ضمير الشعب ، فانه ثائروا منا ، ولكن السياسة تدور وتلوح له بالهدوء ! .. والاستقرار .. والحلول النصف . فرحات : (مهتزاً في مقعده) حسناً ايها الاخ .. استمر ..

وليد : السياسيون يقبلون النصف لانهم يدفعون النصف فحسب ..

فرحات : واذن ...

وليد : (يمسح على وجهه) احسب ذلك كافياً ، فنحن لسنا بسياسيين ، التأثير يعطي حياته في جموحه النفسي وليست لنا حكومة او شريعة . ونحن لن نزل عن حقنا ، والا كان دم رفاقنا القتلى قد ذهب هدرأ .. ثم بعد ..

لم ينزل الفرنسيون الى حيث يمكن ان يلتقي رجالنا وجنودهم دون ان ينزع احدنا الى الحزب . . (يلوح بذراعه) .. لماذا تدعي انكلم هكذا .. نعم ان وصاة الثورة لم يصلوا الى نتيجة حاسمة ، فقد رضي بعضهم — على ما احسب — بالنصف خشية او رغبة .. وقنع الآخرون بالذهاب الى السجن .. (فترة) .. ايها الرئيس لقد فشلت الهدنة ، وان الامر بالحرب ينفجر من قلب المحارب ، قبل ان يتلقاه مكتوباً على الورق (مؤكداً) حسناً .. لقد تكلمت ..

فرحات : لقد تكلمت .. فهل اعطيني حلاً ؟ .

وليد : انا ؟ .. لم اعرض عليك حلاً ، بل عرضت واقعاً ، ان هؤلاء (يشير الى الرجال الثلاثة) قد بدأوا الحرب ، وذلك لقرهم منا ، لقد اكتشفوا الغدر ، ونحن ما زلنا في توقع له ، واني .. اني ماض الى الحرب غداً .

فرحات : لن تكون وحدك ايها الأخ ..

وليد : .. انت تقدر روح الثورة .. اني اثق بك ..

فرحات : انتظر .. فانا لا اجيز امرأ يتبديد الرجال ...

واحد من الجند : ايها الرئيس .. اننا لو لم نفعل ، لحدث مالا تجيزه انت .. فالرجال يريدون الحرب ..

فرحات : (ينفض) لست اقبل هذا ! .. نحن نحارب من اجل فكرة وهدف .. وليس من اجل شهوة ..

الرجل : او اه ايها الأخ ، ان احداً منهم لا يقدر ان يحب المرتزقة ، فهناك سبب يدفعهم الى الجنون ، .. لا بد من سبب ، انظر ايها الاخ الرئيس .. ان القضية بدأت في رأسي هكذا .. في شكل تساؤل .. لماذا هم الفرنسيون في موضعهم من وطني ؟ .. اني لم افهم كثيراً ما قاله اخي هذا (يشير الى وليد) ولكن السؤال بدا ساماً كالحية الطفلة ، ثم انشأ ينتشر في رأسي وهو يتخذ لنفسه ألف شكل .. ان الفرنسيين يسرقون غلاتنا وينازعوننا مزارعنا ، ويدوسون كرامة الرجل .. وينظرون الينا من عل ، .. ولكن لماذا ؟ .. ايها الاله .. هل يقدر الانسان ان يقبل فكرة الخطأ وهي تهش في داخله ؟ .. انتم تمللون ذلك بتعلق الرجل بالحرية .. بحبه لوطنه .. بالشرف .. كلا .. ولكني انسا (يدق رأسه) لست ادركها كذلك .. اني لا اريد ان يسرقني احد او ينازعني رزقي .. او ينظر الي غريب من عل .. لم أخطئ انا في شيء .. فكيف يكون في ميسور غريب ان يكسر من حدة روحي .. فيجعلني ، مستحقاً هذه المذلة .. ماذا يقول السود ايها الأخ ؟

وليد : .. ان هذا يتم باسم المدنية !

الرجل : تباً لها .. هيه .. كنت اقول (يتردد) لا شيء في الحق .. اني على استعداد للموت من اجل ان اعرف معنى لهذا .. ثم .. ثم ان الله لا يريد ذلك ، ولا يجب ان يفعل بي غريب مثل هذا الفعل .. (الى فرحات)

بصدر قريباً

رباعيات الخيام

ترجمة شعرية

للكنور جميل الملائكة

طبعة مترفة

صورة تعبيرية مع كل رباعية



هل يريد الله ايها الرئيس ؟ ..

فرحات : كلا يا اخي !

الرجل : واذن .. هذا هو السبب بالضبط .

فرحات : ماذا ؟

الرجل : (في مرارة) انه السبب الذي حدا بـرجالي لضرب الفرنسيين .

فرحات : ايها الاخ الطيب .. انتم الثلاثة بدأتم الحرب ، ولم يأتنا امر من المنظمة !

الرجل : ذلك هو ..

فرحات : وسوف يفككتنا هذا التطوع المباغت .. ان شيئاً ما يحدث الآن في المدينة ، ولكننا لا نملك الحق في ان نبدأ الحرب .. هل رأيت الى هذا ؟

الرجل : نعم .. اني ارى .

فرحات : واذن ؟

الرجل : واذن .. نحن لم نبدأ ، فقد وقع هذا فجأة ، ولم يكن في وسعنا ان نتجنبه او نحول دونه . ثم ان الرجال ينفضون عن مواقعهم ويرتفع ثمة بعض الهمس ، فاذا شرع الفرنسيون في الغزو وفي دعم تحصيناتهم ، واذا كان بعض القرويين يحملون الى مواقعنا انباء الخيانة ، واعمال التفتيش والاعتقال التي يقوم بها الجند في انحاء البلاد . . نعم .. ان الرجال لا يسألون شيئاً .. ولكنك تحس ذلك الهمس المتصاعد بين الفينة والاخرى .

فرحات : .. ايها الاخ نحن نريد يقيناً في هذه الاخبار !

وليد : (متفجراً) اليقين ، تباً له ، ليس من يقين في شيء .. ارجوك ان تسمعي يا فرحات .. (يتردد)

فرحات : (في صوت هادئ) نعم ..

وليد : لن تكذبني انت .. فما هو رأيك ؟ ..

فرحات : .. (يتخفق المنضدة ببعض اصابعه) ان ذلك حق كله ..

وليد : فلنبداً اذن ..

فرحات : (ينظر اليه وهو يعض على شفتيه) ..

وليد : نعم ان بيدك زمام الامر ، وفي هذه المنطقة ثلاثة آلاف من المسلحين ينتظرون اشارة .. هي من يدك حاسمة وامينة .. افعل ذلك يا فرحات .. افعله من اجل الله !!

فرحات : (بآلية) ثلاثة آلاف .. نعم ..

وليد : هؤلاء الذين نسلّمهم قيادك .. هل تنتظر ان تفرخ الخيانة ؟ ..

فرحات : (ينهض ويدور في الغرفة ثم يقف قبالة وليد) انت لا تسألني . لا أحد فيكم يريد ان يقرض تبيجه المتمدن الحار .. انتم محاربون ، حسناً ، ولكننا ننظر فيما وراء ذلك .. فاذا قطعنا الساسة واذا لم تكن لنا حكومة ، واذا وضعنا شرائعنا بانفسنا ..

وليد : نعم .. نعم .. تلك هي القضية .

فرحات : اني عندئذ ارفض ان اموت من اجل طعن فرنسي فحسب ..

وليد : ليس من اجل القتل ايها الرئيس .. فالهدف هو ان يجلبوا عن تونس .. اقول لك المغرب .. ارض العرب كلها .. من حد الماء حتى تخوم الصحراء .

فرحات : ضمها اذن في رأسك .. تلك الحرية هي وحدها جزاء حريتنا .

وليد : فأخذها ايها الرئيس بالحرب .

فرحات : نعم بشرط ان تكون الحرب مشروعة ..

وليد : وكيف نجعلها كذلك .. ابأمر مكتوب يحمل اليها من المدينة ؟ ..

فرحات : هيه .. نحن الآن في فترة سلم .. ثم ..

وليد : لم ينكث الفرنسيون به ؟ ..

حسيبة - هكذا .. استمع الى نشيد صدي !

(المشهد الاول من الفصل الثاني)

~~~~~

فرحات : ( يدور في الغرفة مشغلاً ) لقد نكثوا . ان ذلك يجرح كبرياءنا ويجعلنا خطاة في حق انفسنا وانكم لثائرون على آمالككم المهافة .. وكذلك ( يلتفت اليه ) ان التراجع مخز ، وتحشون ان تلمسوا في اعماقكم ذلك القدر الهين من الجزع .. انت لم تثق بالسياسيين .. لم تثق يوماً .. ولم تؤمن بالهدنة ، وانت لا تفاوض .. وانت .. ايها الغبي .. اننا نضع انفسنا في مركز القضاة والشرعية والمستقبل .

وليد : ( ثاقب الجرس ) حقاً ايها الرئيس .

فرحات : فلنكن اذن مسؤولين عن الوطن .. والسياسة .. والخوف والغدر ، فليست السياسة لعباً ! ..

وليد : بل لعلها .. ايها الرئيس فوق ذلك ايضاً ! ..

فرحات : حسناً .. انت تدرك الغاية ايضاً ! فثمة الف ضرع يغذي الثورة ، وهذا النهر العظيم عندما ترفده مصابب الجداول يغدو السير في خفة اعظم ..



# الفراي الصغير

تمثيلية ازاجية  
بقلم خليل هنداي

« مهادة الى كل كوخ على خط النار فيه فدائي صغير »

الاشخاص

حسن : الفدائي الصغير

خالد

سعد

من حرس الحدود

الحارس

المرضة .

حسن - (متضحكاً) بل رأيت كل شيء..  
أيها الرقيب ! رأيت أمواتاً يحملون  
أمواتاً .

سعد - لا تفيد الفلسفة شيئاً .

حسن - لقد قتلونا مرتين : هنا مرة ،  
وفي مؤتمراتهم مرة . أرى سلاحاً ،  
ولا اشم دخاناً .

خالد - هيا يا حسن !

حسن - لا أعرف الا طريقاً واحداً يجماني  
هو طريق القرب . إن أرواح أهلي  
تشي عليه الآن . دعوني أتبعهم !

خالد - ماذا تفعل وحدك هناك ؟

حسن - ولماذا أكون دائماً وحدي ؟ لماذا  
لا تتخضب هذه الأرض الابدائية ؟

خالد - قد سالت نفسي هذا السؤال ، فلم  
يجبني أحد ...

حسن - واغفاته ! ان بنادقهم لا تستطيع  
أن تتجاوز خط الهدنة .

الحارس - (مضطرباً)

من قا ، أنها لا تستطيع ؟ ( يطلق  
طائقة ) أنظر اين وقعت !

حسن - لنمش على نورها اذا كنتم أبطالاً !

خالد - الى أين ؟

حسن - ان الدم لا يحرسه الا الدم ...

خالد - أعداء بشري أن اكون معك في  
يوم الذر .

حسن - إذن ، كسبت حبشاً مقاتلاً .

خالد - هل انتهى كل شيء ؟

( صمت )

حسن - ياها من ميتة هادئة ! لم يستطع  
الموت أن يقتلني ... لعل له معي

موعداً آخر ، في مائدة شهية تكتظ بحوم الأحياء .

لا تزال ريح لحوم أهلي في أنفي . ان دهم كان  
يشخب على وجهي دافئاً ، لا يستطيع التراب أن

سعد - إنهم دائماً ينتقمون ، ولاننتقم .

خالد - أسمع شيئاً في تلك الزاوية .

سعد - ( بعد صمت ) انه غلام ينتفض .

الحارس - من القى ؟

حسن - ( يخرج مثاقلاً )

دعوني وحدي ، واتبعوهم ! هذه  
آثار اقدامهم الماطخة بالدم . أعطوني بندقية لأصرع  
واحداً منهم . لقد داهموا ونحن دون سلاح .  
أين أهلي ؟

خالد - أهك هنا ... اخلوه الى السيارة !

حسن - أية سيارة تحملني ؟

خالد - جرحك يحتاج الى عناية

حسن - جراح أمي اكثر تعقيداً . لماذا لا  
تعتلون بها ؟

الحارس - تعال معنا ! نخاف أن يحدد العدو  
كرته علينا !

حسن - ولماذا لا يخاف العدو أن نذكر نحن  
عليه ؟ انني لن أنسحب من هذا

المكان . ماذا تحملون في السيارة ؟

خالد - لا تدعوه يرى شيئاً ! لا شيء ...  
لا شيء ...

صوت قذيفة - يتلوه طلقات رصاص -

على الحدود .

خالد - أنهم نسفوا الكوخ المنفرد . هل  
تري ؟

سعد - لم يتركوا وراءهم الا الغبار .

خالد - أنهم جبناء ، لا يركبون الا الليل .

سعد - أنقوم وحدنا بالاستكشاف ؟

خالد - لا حاجة الى استكشاف . أنهم  
كعادتهم يضربون الأبرياء وينهزمون . لن أرى  
منهم أحداً .

سعد - أنها حرب الأبرياء ...

خالد - لنبادر الى اطلال الكوخ ، لعل  
فيه من يريد الحياة .

سعد - ( ساخراً )

وهل يتركون جريحاً لجراحه ؟ ان  
جراحهم المجرمة تكمل ما لم يعمله  
الرصاص في الصدور .

خالد - ما أهول الصمت بعد ما تشق  
القذيفة أحشاءها !

سعد - انه لصمت مخيف ، تهرج فيه  
ارواح الأبرياء الى السماء .

خالد - من هناك ؟

صوت - رجال الحرس ...

خالد - دائماً بين أشداق الموت .

سعد - هل وجدتم شيئاً تحت الأنقاض ؟

الحارس - لا شيء الا ما تبعثر من جثث  
الضحايا !

سعد - هذا عجور مطعون في جنبه .

الحارس - وهناك أم مذبوحة كنعجة .

سعد - ومن هذه الجثث الصغيرة ؟

الحارس - صغار مثلت بهم شياطين البشر  
الذين أشفقت عليهم الانسانية الكاذبة .

خالد - ويلاته ! غطوا عيونهم ! انها تتكلم .

الحارس - لماذا لا ننبعهم على آثارهم ؟  
ونموت في ساحة النار .



خليل هنداي



يتنصه سريعاً .

(ضحكات بريئة)

كانت الأطراف ترقص على نخل المصباح الخافت ، لم أعد أرى شيئاً سوى الظلام ، والتراب يملأ أني وعيني . إلهي ! أين أنا ؟ هذا هو المصباح الخافت نفسه ، ولكن لا أرى عباراً . أين أنا ؟ أين أنا ؟

المرضة - رفقا بنفسك أيها الصغير ! انت في المستشفى .

حسن - أي مستشفى سدا ؟ تست بمريض . أريدون ان يفرضوا علي المرض والجبن والقيود ! بدس السلامة سلامة الجبناء !

المرضة - أسكت أيها الجريح ! ما اسمك ؟ حسن - حسن !

المرضة - حسن ؟ كيف نجوت من المعركة ؟ حسن - لقد تمردت على الموت ... لم يكن معاً سلاح . كان رصاصهم يهوي على جلودنا ؛ ثم حراهم يفرزونها في مدورنا . لا أدري كيف أخطأت الموت ، ولكني لا أشعر بأنه بعيد عني .

المرضة - إذن ، لم يبق من أهلك أحد !

حسن - لم يمت منهم انسان في قلبي ... انهم ينتظرونني راكباً عجلة النار . لماذا تجسسونني في هذا المكان ؟ أستطيع ان أحرك يدي بل أستطيع ان أمشي ... بل أستطيع ان أقفز من هذه النافذة .

(يقفز حسن)

المرضة - حسن ! حسن ! ويلتاه ! إنه فر من حديقة المستشفى .

خالد - (داخلا)

من تنادين ؟

المرضة - حسن !

خالد - أين هو ؟

المرضة - فر من هذه النافذة

خالد - لا يمكن أن يخلف وعده ... إنه وعدني بأن يعود معاً الى خط النار للشار . وها أنا جنته بحسب الموعد .

المرضة - أتظنه قد عاد الى المعركة ؟

خالد - أجل ، أنه الآن حول الكوخ الذي يعقب برائحة الموت .

المرضة - بل برائحة الحياة ... إن أحبائه جميعهم حوله .

خالد - إني أخاف عليه الموت قبل ان يدرك ثأره .

المرضة - ان الموت لم يعف عنه ليموت رخيصة ، إن له شأناً معه .

خالد - مسكين حسن ... ان الكوخ قد جذبه اليه ، لأنه لا يستطيع أن

يبقى كوخه بدون أحياء . إنه يعانق الآن حجارة كوخه المهدم .

المرضة - أتركب الخطر انت أيضاً ؟

خالد - لن يكون صغارنا أجراً منا .

المرضة - أوصيك بحسن ... اذا رأيته جريحاً فأعده النيا !

خالد - ربما رأيته قتيلاً .

المرضة - لن تراه قتيلاً قبل أن ترى قتلى اليهود

خالد - سأبحث عنه على خط النار

المرضة - ووراء خط النار !

\*\*\*

(٢)

المكان - ساحة المستشفى نفسه

المرضة - آه ! من المحمول على السرير لأولي كأي أعرفه ...

خالد - هذا حسن ...

المرضة - إذن ، بررت بوعدك

خالد - لم يتم الوعد بعد .

المرضة - حسن !

حسن - (يفتح عينيه)

نعم ، هذا حسن ! لكنه جريح حقاً . كوني واثقة بي ! حسن لا يستطيع الآن أن يقفز ، إنه محطم .

المرضة - ضموه في الغرفة نفسها .

حسن - خالدا ! لا تتركني ! سأقص عليك أشياء هامة

خالد - ولكنك لم تثنى بوعدك

حسن - أردت أن أستعجل ساعة الانتقام .

كان دم أهلي يناديني . ومن ورائه صوت وطني يدعوني . هل تغفر لي ؟ لم أخلف الوعد الا هذه المرة .

خالد - بل اغفر أنت لي ، يا حسن !

حسن - لم أجد نفسي الا وراء الحدود ... كان أمامي معسكر كبير .. لم أشأ ان ألدغ نفسي . اختفيت في حفرة .. كنت أسمع أصواتهم من بعيد .. أيقنت أن الموت يقترب ، ولكنني عزم ألا أموت وحدي ! مسدسي يقتل عن عدة أمتار ، وقذيفتي تنفي بضعة أشخاص . ونحن جري يمزق على الأقل واحداً من هؤلاء السفاكين ... انتظرت الليل ، وكانت السماء بدون نجوم . قصدت مخيماً ظاهر النور ، قلت بنفسي : أسف هذا المخيم بذلك الكوخ ... زحفت على بطني ، ومشيت على ركبتني ... هممت بأن ارمي ، لكن أصواتاً داخل المخيم أوقفت يدي . ماذا تقول هذه الأصوات ؟ . . . . .

« داخل المخيم اليهودي »

١ - ان حرب الابادة توجب علينا أن نستخدم كل وسيلة لافناء العدو ، شريفة كانت او دنيئة . ليس في الحرب شيء اسمه الشرف او المروءة .

٢ - هذه تعاليمنا الى جلودنا .

٣ - هذه الطريقة تتلزم قتل الأطفال والنساء قبل الرجال ، وتحطيم الأبرياء قبل المحاربين .

٤ - ولكن ... كيف نقابل الضمير العالمي ؟

٣ - (بسخرية)

الضمير العالمي ؟ نتحدث عن كياننا ، ونتحدث عن الضمير العالمي ، هل الضمير العالمي من وجود ؟ تلك حيلة من حيل الحروب استخدمناها للقتل بأعدائنا ، عند القوة لا نستعين الا بالقوة . وعند الضعف نستثير الضمير العالمي .

١ - من استطاع أن يحطم النازية الا هذا الضمير العالمي الذي أثرناه عليها ؟

٤ - ولكن ... ما عني ينفع قضيتنا قتلنا للنساء والأطفال ؟

٣ - (ساخرأ)

ليس طفل اليوم عدوك الذي يقااتلك

غداً ؟ إن آراءك تهدم ملكة اسرائيل ...

١ - أكاد أتمك بالخيانة يا صموئيل !

٢ - دعوه في أحلامه ! لو اعتمدنا على

أمثاله لما كانت لنا دولة اسرائيل ... والآن ، ماهي التعاليم الجديدة ؟

١ - تعرفون أن القوات المصرية هي

التي توقف تقدمنا نحو الجنوب ... لا بد أن نفتقم منها ! ان مياه شربها من الآبار ، ماذا يمنعنا من تسميمها ؟ إنهم سيموتون بلا قتال .

٢ - آه ! يالها من فكرة جميلة ! رائعة فيها الذكاء اليهودي ! حرب بدون حرب . علي تنفيذ هذه الفكرة .

١ - ما أجراك على التسلل في خطوط العدو ! غداً ، عند الغسق ، تتسلل مع أعوانك الى الآبار ، وهذه خارطة الآبار ، وهذا مستودع الأسلحة ...

٤ - أما أنا ...

١ - يالك من جبان قدر ! أتركوه كالكلب ينبج على مائدة الضمير العالمي !

\*\*\*

حسن - (متمللاً ، متألماً)

لم أعد أستطيع البقاء ، ولم تعد كني تقوى على القذف رفقا بجلودنا . أخذت ابتعد عن المكان . ولكنني أضعت الطريق بين الحفر والصخور .

أسابق الفجر الى الأسلاك الشائكة . وكلما خار

عزمتي تذكرت الرفاق . وتصورتهم كيف يموتون خنقاً بدون بطولة . رحت أحامل على نفسي ، وأجر قديمي ، ثم أقع ، ثم انهض كأن قوة خارقة تدفعني . انصبت على الأنوار ... الرصاص . ولكهم أخطأوني ... هذا هو السر الذي مدني بالقوة والحياة .

خالد - يا لها من قصة منيرة . إننا أمام بطل ، لا أمام حسن حسن - هل أستطيع ان اتم رسالتني ؟ لا تضعيوا الفرصة ! صونوا الآبار ، مخزن الأسلحة عن شالك ، تحرسه شجرة .

خالد - ابق مستيقظاً حتى تسمع الانفجار ! حسن - لن أنام قبل أن أسمع الانفجار ..

المرضة - ولكن ، يجب ان تمام ! حسن - مخزن الأسلحة عن الشمال . سيري هكذا ! لم أخطئ ! إنه عن الشمال .. الآبار أصبحت محروسة حراسة تامة . الكل مستعد وانت ، كوفي مستعدة لضيافة حسن اذا ظل حياً .

المرضة - لماذا تهذي ؟ هل تحس ألماً ؟

حسن - لا ألم .. ولكن الحياة تهرب مني . تنسل من رجلي المقطوعتين .

المرضة - ما أكثر تشاؤمك الليلة !

حسن - سنضحك بعد قليل . سنضحك لمفاجأة سارة . . . إني أراهم يزحفون على بطونهم .. خالد تقدم ! تقدموا وراءها الرفاق ! حسن يحرس لكم الطريق .

المرضة - أراه حلماً ثقيلاً !

حسن - إنه حلم ثقيل يريد أن ينتهي . هل

تتظنين الى أهلي في تلك الزاوية يستقبلونني ؟ لا ادري ماذا صنعت من أجلهم . يريدونني ان أركض اليهم ، لكن قدمي لا تحملي لا أستطيع أن أركض ... هذه أُمي ... هذا وجه أبي ... هؤلاء إخوتي موشحون بالبياض . أين لون الدم الذي كان يصبغهم ؟

المرضة - ان دم الانتقام يغسل ذلك الدم .

حسن - هذا دم الثأر يغلي في عروقي .

دعيني وحدي !

المرضة - لتهرب مرة ثانية ؟

حسن - كيف يهرب من ليس له رجالان .. هذه المرة يدير حسن المعركة وهو على سرير الموت . لو شاء حسن ان يموت واقفاً لمات في المعركة . ولكنه فضل لرفاقه شرف هذه الميته . هل يذكرون حسن عندما يموتون ؟

المرضة - لم يعد حسن وحده في المعركة .. الأمة كلها حسن . سيكون حسن رمز كل فدائي في الوطن .

حسن - لا أقدر أن اموت . لقد حكموا

على حسن بالموت . ولكن حسن لا يموت ..

تركوه واقفاً بين الموت والحياة .

المرضة - انك ستحي . لأن ارادتك من

ارادة الوطن .

حسن - ان روحي تصعد ، ولكنها تعود الي من جديد . لماذا ؟ لقد طال موعد المفاجأة . إلهي ! هل ضلوا الطريق ؟ أراهم ينتظرون ، ماذا تنتظرون ؟ ... افتحني النوافذ ! أريد ان ارى ، أريد أن اسمع . أريد أن المس الأشلاء الممزقة .

المرضة - حسن ! اهدأ في مكانك ! ( صوت انفجار مستودع الذخير قمن بعيد ) حسن - أهلي ! هذه هي المفاجأة ! لقد انتهت رسالة حسن . قولي لهم : « انني أكملت رسالتني » . شكراً يا خالد على وفائك بالوعد !

المرضة - حسن ! لماذا تبكي ؟

حسن - لم يبك حسن الا هذه المرة . اغلقي النوافذ على حسن قبل ان يهرب !

المرضة - حسن ! حسن !

خالد - ( يدخل مسرعاً )

حسن . حسن ! قد انتقمنا لك .

المرضة - لم يعد حسن هنا .

خالد - لا يمكن .. انه ينتظرنا . أخاف

أنوجد مرتين ؟

المرضة - لكنه لن يستيقظ بعد اليوم .. يا

خالد .

خالد - ولكنه ان يموت قبل أن يعرف

ان رسالته قد تمت ...

المرضة - لقد عرف ! لم يغمض عينيه الا

بعد أن هرف . . . ان ابتسامة ثغرة ودموع

عينيه الحامدين تدل على أنه قد عرف .

خالد - الى اللقاء يا حسن في الجولة الثانية ،

ان أمة فيها حسن لن تموت

خليل الهنداوي

« حقوق الاذاعة محفوظة للمؤلف »

عن دار الآداب

صدر اخيراً

## قناديل اشبيلية

مجموعة قصص رائعة للقصاص السوري المعروف

الدكتور عبد السلام العجيلي

قصص انسانية عميقة ذات جو سحري عجيب

من النسخة ١٥٠ قرشاً لبنانياً او ما يعادلها

تطلب من دار الآداب - بيروت ص . ب ٤١٢٣



# أبحاث النقد المسرحي

١٥٥

بقلم الدكتور: محمد مندور

المسرح الذي يصدر عن المذهب الفلسفي الأدبي الذي يسميه الأوروبيون بالمذهب الطبيعي، وهو ذلك المذهب الذي يرى أن الغرائز وحقائق الإنسان العضوية هي التي تسيطر في النهاية على سلوكه الفردي وتحطم مثالياته.

واتضح أن صاحب البحث لم يتقيد في تحديد مسرح المجتمع بما نشره الأستاذ الحكيم تحت هذا العنوان، وذلك بدليل أنه قد تناول في بحثه أيضاً مسرحية «أيزيس» التي أصدرها الأستاذ الحكيم أخيراً. وهي مسرحية وإن تكن مأخوذة من الأسطورة المصرية القديمة، إلا أن الحكيم قد حاول أن يجردها من طابعها الأسطوري القديم، وأن يقرها إلى الحياة الإنسانية العادية، وفيها يشيد بالمرأة وموقفها الإيجابي في الدفاع عن زوجها «أوزيريس» الذي يطارده الشر مجسماً في «طيفون» بل ويحرص الأستاذ الحكيم في تذييل له عن هذه المسرحية على أن يوضح الفارق الكبير بين «أيزيس» المصرية ذات الدور الإيجابي في الوفاء لزوجها و«بنلوب» الأغريقية التي رغم وفائها لزوجها لم تدافع عن هذا الوفاء، إلا دفاعاً سلبياً وذلك بطلبها من خاطبها الذين ظنوا أن زوجها «أوليس» لن يعود حياً من رحلته الطويلة - أن يمهولها إلى أن تم نسيجاً كانت تنسجه، وفي كل ليلة كانت تنقض ما تنسجه نهراً لتد في الأجل على أمل أن يعود زوجها. وبالفعل عاد وانقذها من الخطاب الطامعين. ولم يفت صاحب البحث أن ينوه بذلك التغير الكبير في نظرة الأستاذ الحكيم للمرأة. فبعد أن كان في صدر حياته يظن أن ينعت الناس بأنه «عدو المرأة» وبعد أن كتب في سنة ١٩٢٣ مسرحية بعنوان «المرأة الجديدة» لفرقة عكاشة صور فيها المآسي الأخلاقية التي تهدد المرأة المصرية نتيجة للسفور وبعد أن كتب منذ سنوات مسرحية أخرى هي «الناثية المحترمة» يصور فيها المهازل التي تقع في حياة الأسرة وفي المجتمع نتيجة لاشتغال المرأة بالسياسة وخرورها عن دائرة بيتها نراه في سنة ١٩٥٥ يكتب مسرحية «أيزيس» التي تبرز فيها المرأة ببطولتها كافة الرجال وتحمل العبء الضخم في إنقاذ زوجها «أوزيريس» ثم ابنها «حوريس» من براثن الشر، وبذلك ينصرف بفضلها الخير الذي يعم وادي النيل كله بالبركة والخضرة والنماء.

واحتدمت المناقشة في هذا البحث حول أمرين كبيرين :  
أولهما البحث في الصورة الأدبية التي تصلح لمعالجة المشاكل الاجتماعية وعرضها وتفسيرها، وهل الصورة الأصلح هي المسرحية أم القصة، وإذا كانت المسرحية بأي نوع من المسرحيات أكثر صلاحية في هذا الصدد : الدراما أم الكوميديا. وإذا كان النوعان يصلحان، فهل من الواجب أو من الملاحظ أن كل نوع منهما ينفرد بعلاج طائفة من تلك المشاكل على نحو ما يشاهد من أن الكوميديا تعالج في الغالب مشاكل المجتمع السطحية الناتجة عن العادات والتقاليد، بينما تعالج الدراما في الغالب مشاكل المجتمع العميقة الراجعة إلى مبادئ السلوك وأصول الأخلاق، حتى يبدو أنه لا تكاد الكوميديا تنعمق الغوص وراء بعض القناص

من المعلوم أن المعهد العالي لفن التمثيل العربي التابع لوزارة التربية والتعليم في مصر يشمل على شعبتين :

شعبة للتمثيل، وشعبة للنقد والبحوث الفنية .

وتقضي لائحة المعهد بأن يشمل امتحان الدبلوم، أي السنة الرابعة في قسم النقد والبحوث الفنية، نوعين من الاختبار : اختبار تحريري، ثم كتابة بحث عن مسألة من مسائل النقد والأدب التمثيلي، على أن تناقش هذه الأبحاث مناقشة علنية أمام لجنة تتكون من أساتذة المعهد وأساتذة خارجيين .

وقد تقدم لدبلوم المعهد في شعبة النقد هذا العام ثلاثة طلاب بثلاثة أبحاث هي :

١ - المجتمع المصري في مسرح الحكيم .

٢ - لغة المسرح في الشعر العربي .

٣ - أوديب بين سفوكليس وجيد والحكيم .

وقد ناقشت هذه الأبحاث أخيراً لجنة مؤلفة من السادة الدكتور : إبراهيم سلامة ومحمد القصاص وشوقي ضيف وهيب كامل وكاتب هذه السطور .

وكان صاحب البحث الأول هو الطالب حسين أبو المكارم. وقد أسفر بحثه عن «المجتمع المصري في مسرح الحكيم» ومناقشة اللجنة لهذا البحث عن اثبات أن الأستاذ توفيق الحكيم له إلى جوار مسرحياته الذهبية التي استقى مادتها من الأساطير الشرقية والعربية كمسرحيات : أهل الكهف ، بجماليون ، شهر زاد وبراكسا أو مشكلة الحكم، سليمان الحكيم، والملك أوديب، وهي مسرحيات رمزية ذهنية تناقش عدة مشاكل إنسانية وفلسفية دون احتفال كبير بتصوير الشخصيات وبالحركة الدراماتيكية - نعم ثبت أن الأستاذ الحكيم له إلى جوار هذا المسرح الذهني مسرح ساهم هو نفسه بمسرح المجتمع . وقد نشرت هذه المسرحيات التي يبلغ عددها ٢١ مسرحية بهذا العنوان. وإن تكن المناقشة قد أسفرت عن أن الأستاذ الحكيم لم يضع حدوداً تميز ما يسميه مسرح المجتمع عن غيره من أنواع المسرحيات . وقد لاحظت لجنة المناقشة وجود مسرحية بالذات ضمن مسرح المجتمع لا يمكن اعتبارها داخلة في هذا المسرح، لأنها لا تقوم على معالجة مشكلة اجتماعية عامة، بل تعالج غريزة حب الحياة وسيطرتها المطلقة على كافة المثاليات والعواطف الخيرة، وهي مسرحية «أريد أن أقتل» التي يعرض فيها الأستاذ الحكيم رجلاً وزوجته يتبادلان عبارات الوفاء والمحبة والاخلاص إلى حد إبداء كل منهما رغبته في أن يسبق زميله إلى الموت حتى لا يفجع وهو حي بأعز حبيب لديه. وفي تلك الأثناء تقتحم عليهما الدار فتاة ملتأثة تسكن إلى جوارهما وفي يدها مسدس أشهرته معلنة أنها قد قررت أن تقتل أحدهما ولا بد أن تنفذ قرارها ، ولذلك فهي تطلب اليأس أن يتفقا على الشخص الذي تقتله، وعندئذ يأخذ كل من الزوجين في الضراعة إلى الفتاة أن تقتل الشخص الآخر، وفي النهاية تطلق الفتاة المسدس فاذا هو محشو بالبارود لا بالرصاص. وبذلك يتضح أن هذه المسرحية لا تعتبر من مسرح المجتمع بل هي من قبيل

حتى تنقلب الى دراما يتضح فيها طابع المأساة على نحو ما نشاهد في الكثير من أفلام الممثل الموهوب شارلي شابلن، حيث تبدو في مظهرها مضحكة، وهي في جوهرها وحقاقتها العميقة تقطر أسى وحزناً. وكان ثاني الأمرين البحث في - يميز الأدب عن الصحافة وكيف يمكن أن تضمن المسرحيات الاجتماعية البقا ودوام التأثير في القراء والمشاهدين، رغم معالجتها لمشاكل أو ظواهر اجتماعية عابرة تسرع الى التغير فتفقد اهتمام الناس بها. وقد ناقشت اللجنة كممثل لهذه الحقيقة مسرحية « المرأة الجديدة » التي كانت تثير في سنة ١٩٣٣ اهتمام الجمهور لأنها كانت تعرض عندئذ لمشكلة تلوكيها الأسن وهي مشكلة السفور وخطره على الأخلاق العامة والخاصة، ثم فتر اهتمام الناس بمثل هذه المشكلة بعد ان لم يعد لها وجود، وأصبح من المسلم به أن للمرأة الحق المطلق في السفور بل وأسفرت بالفعل وأصبحت تشارك الرجل في جميع ميادين الحياة سافرة مثله سواء بسواء.

وقد اتضح من المناقشة ان الفنان الموهوب يستطيع رغم معالجته لمشاكل عارضة قد تزول أن يكسب اديه صفة البقاء ودوام التأثير، وذلك بفضل خصائص أسلوبه والأسس الانسانية الباقية التي يظهرها خلال معالجته لتلك المشاكل.

\* \* \*

وكان صاحب البحث الثاني عن « لغة المسرح في الشعر العربي » الطالب عبد الستار كمال، وقد تناول فيه المسرحيات الشعرية والزجلية التي كتبت في اللغة العربية منذ « مارون النقاش » حتى الأستاذ « عزيز أباطة ». وان يكن قد ركز بحثه في المسرحيات القديمة مثل « البخيخ » و « أبو الحسن المغفل » « الحسود السليط » لمارون نقاش ومسرحية « عفيفة » لأحمد أبو خليل القباني ومسرحية « المروءة والوفاء او الفرج بعد الضيق » لخليل اليازجي. وذلك باعتبار أن المسرحيات الأحدث عهداً كمسرحيات شوقي وعزيز أباطة قد تناولها بالدرس كثير من الباحثين. وان يكن من الواضح ان هذه الحجة لا تستقيم وذلك بدليل أن الباحثين لا يزالون حتى اليوم يتناولون بالبحث مسرحيات شكسبير مثلاً ويأتون فيها بجديد، بالرغم من أن شكسبير قد كتب عنه حتى الآن ما يملأ مكتبات بأكملها.

وقد لاحظت اللجنة ان هناك نقصاً كبيراً في الأصول والمراجع التي يجب أن تتوفر لكل باحث في تاريخ التأليف المسرحي عند العرب المحدثين، فصاحب البحث لم يستطع أن يعثر لهؤلاء الرواد الا على « أرزة لبنان » وهو كتاب موجود بدار الكتب المصرية ويحتوي على مسرحيات مارون النقاش، كما عثر على مسرحية واحدة للقباني وهي مسرحية « عفيفة » التي وجدتها أيضاً بدار الكتب ولم يجد غيرها، مع أن القباني قد كتب عدة مسرحيات. وأما مسرحية اليازجي فلم يعثر عليها الطالب الا عند أحد المعنيين بشئون المسرح الذي سمح له بأن يطلع عليها في منزله وأن ينسخ منها بعض صفحات .. وهو الدكتور محمد يوسف نجم.

وقد سجلت اللجنة في مناقشتها هذا النقص ورجت أن ينهض معهد التمثيل

أو مصلحة الفنون بوزارة الارشاد بتكوين مكتبة كاملة للأدب المسرحي العربي الحديث، وذلك باعادة طبع ماسبق نشره من هذا الأدب وفننت طبعاته أو بطبع مئات ان لم تكن آلاف المسرحيات التي مثلت، ولا تزال حتى اليوم مخطوطة أو مكتوبة على الآلة الكاتبة فحسب. ومكدسة في دور الفرق التمثيلية المختلفة أو في ادراج مكاتب بعض الأشخاص. بل لقد ذكر أحد اعضاء اللجنة وهو الدكتور محمد القصاص أنه قد اطلع على مكتبة مخطوطة كاملة لمسرحيات مثلت، وهذه المكتبة موجودة عند أحد الأشخاص، وقد تقدم الدكتور القصاص بمذكرة الى المعهد لشراء هذه المكتبة النافعة ولكن المعهد لم يفعل شيئاً حتى الآن بسبب عدم وجود اعتمادات خاصة في ميزانيته لمثل هذا العمل النافع. وبالرغم من سقم اللغة التي كتبت بها هذه المسرحيات الشعرية الأولى، إلا أن مناقشتها قد أفسحت مع ذلك المجال للبحث في الأسلوب الشعري الذي يجب أن

يستخدم في كتابة المسرحيات الشعرية وفي الصورة التي يحسن أن تتخذها تلك الشخصيات فأما عن الأسلوب الشعري فقد أوضحت المناقشة أن هذا الأسلوب يجب أن تتوفر بفضلته الحركة الدراماتيكية وذلك بأن ينقل المسموعات الى مرثيات بقدرته على التصوير، كما يجب عليه أن يمكن الممثل من النهوض بدوره وذلك بأن يسمح لهذا الشعر بأن يقطع الى جمل او فقرات مسرحية تتفق مع الأداء التمثيلي الذي يخرج بالتمثيل عن مجرد الإلقاء او الالقاء.

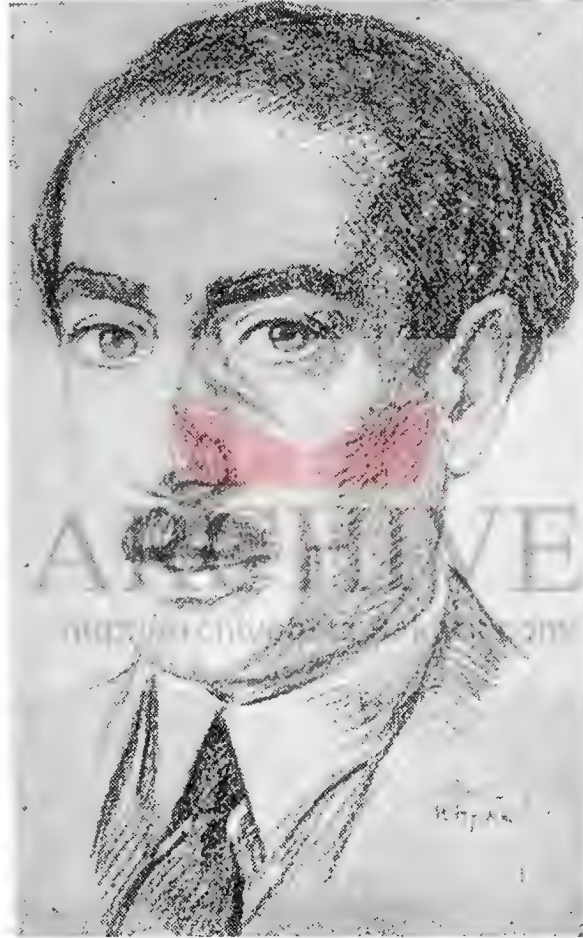
وأما من ناحية الصورة فقد أوضحت المناقشة أنه ربما كان من الأفضل أن يتخذ المسرح الشعري صورة المسرح الغنائي على نحو ما كان الحال عند اليونان القدماء، حيث كان المسرح يجمع بين الحركة والحوار والغناء والموسيقى دون أن يطغى عنصر منها على الآخر، ولا ضرورة ملزمة لأن نجاري التطور العالمي للمسرح، وهو ذلك التطور الذي فصل المسرح الغنائي فصلاً تاماً عن الأدب التمثيلي وجعله جزءاً من الموسيقى وتاريخها. وقد ذكرت أفاضاً بالذات ما لاحظته عند تدريسي مسرح شوقي الشعري في معهد الدراسات العربية العليا من أن هذا المسرح يمكن أن ينجح

نجاحاً رائعاً لو أنه قدم كأوبرا ولحن تلحيناً كاملاً اذ أن طابعه الغنائي سيصبح عندئذ ميزة له ومتمعة للمشاهدين بدل ان يعتبر عبئاً وافساداً للحركة الدراماتيكية وبالتالي اضعافاً لتأثير المشاهدين به.

\* \* \*

وأما المقارنة بين أسطورة اوديب عند الشاعر الأغريقي القديم سوفوكليس والأديب الفرنسي المعاصر أندريه جيد وأديبنا المصري توفيق الحكيم فقد تناولها بحث الطالب محمد كمال جمعة.

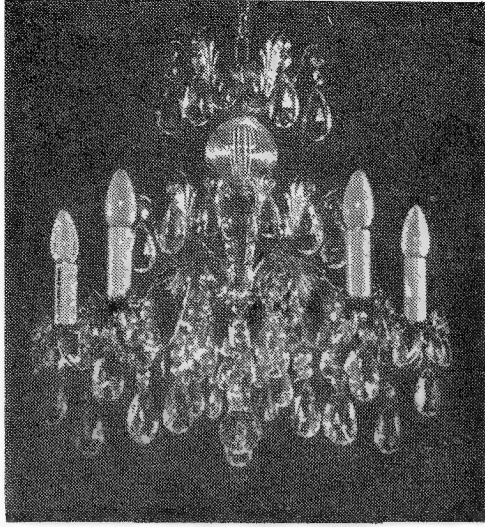
وقد أوضحت المناقشة كيف أن هذه الاسطورة منذ أن صاغها أديباً مسرحياً الشاعر الكبير سوفوكليس أصبحت أقوى من أن تخضع لأي كاتب آخر وبخاصة وان هناك شبه اجماع عالمي على أن مسرحية « أوديب ملكا » لسفوكليس أقوى



## توفيق الحكيم



## الثريات الانيقية



## والاواني الجميلة



## تجدونها في معارض

## كالم وشركاه

جانب اوتيل بريستول - بيروت

ما أخرجه عبقريّة البشر للمسرح ، حتى نلاحظ أن الفيلسوف أرسطاطاليس قد أعتمد عليها قبل كل شيء في استخلاص الأصول التي يجب أن يقوم عليها التأليف المسرحي المثالي وهي تلك الأصول التي أصبحت في عصر النهضة الأوروبية أنجيلا لهذا النوع من التأليف .

ولذلك اتضح من البحث أن هذه الأسطورة قد فقدت عند الكاتبيين المعاصرين أندريه جيد وتوفيق الحكيم قوة الدراما العاتية التي كانت لها عند سفوكليس وأصبحت عندهما مجرد حوار جدلي غايته عند جيد اظهار الصراع بين الانسان وسطوة المعتقدات الدينية والأخلاقية، وكأنها بذلك بذرة لذلك المذهب المعاصر الذي كانت له أصوله وارهاساته قبل ان يولد في أيامنا هذه ويتخذ له ذلك الاسم المدوي وهو « الوجودية » . وأما عند الحكيم فقد زعم أديبنا أنه قصد في مسرحيته الى علاج الصراع بين ما ساء بالواقع وما ساء بالحقيقة ، وانتهى به هذا الصراع الغامض غير المفهوم الى نتيجة مخزنة لا تخالف فحسب روح الاسلام التي يدعي كاتبنا أنه قد حرص عليها بل وتخالف كافة الديانات والاخلاق والحضارات ، وذلك عندما نراه يدفع أوديب حتى بعد أن اكتشف أنه قد قتل أباه وتزوج من امه الى أن يحاول ان يغري أمه وزوجته « جوكسته » بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج حتى ولو هربا معا الى بلد آخر وذلك استمرارا لما ساء بالصراع بين الواقع والحقيقة . وعندما ترفض « جوكسته » هذا العرض المخزي ونشلق نفسها انتحارا يحمل الحكيم أوديب على أن يفقأ عينيه لا تكفيرا عن اثمه كما قال سفوكليس بل حزنا على أمه التي لا يزال يعشقها وحرصا على ان يبكيها كما يقول أديبنا سامحه الله بدموع من دم .

ولما كان الأستاذ الحكيم قد زعم في المقدمة التي كتبها للمسرحية أنه قد حرص على ان يعالج الاسطورة من وجهة نظر الاسلام ، وأنه قد حور فيها لهذا السبب ولم يجعل الشر آتيا من الآلهة بل من كذب وتآمر الكاهن « ترسياس » الذي نسب للآلهة ما هي بريئة منه باعتبار ان الشر لا يمكن ان يصدر عن الآلهة ، فقد تناولت اللجنة بالمناقشة مسألة الجبر والاختيار في الاسلام واوضحت هذه المناقشة ان هذه المسألة خلافية عند المسلمين وأن القرآن نفسه به آيات تثبت أن الله هو الذي يلهم النفس فجورها وتقواها ، وأن كل شيء من عنده يصيبهم من خير فمن الله ، بل وأوضحت أنه بصرف النظر عن وجود هذا الخلاف بين أئمة المسلمين وفقهائهم ، فان الايمان بالقضاء والقدر وبأن الخير والشر مكتوبان معا على الجبين هي الفكرة السائدة الغالبة عند المسلمين في كافة بقاع الأرض ، بحيث أنه لم تكن هناك ضرورة اسلامية تجبر الحكيم على أن يغير من الاسطورة القديمة التي جعلت الشر صادرا عن القضاء والقدر ، وبالعكس كانت هناك ضرورة اسلامية بل دينية وأخلاقية عامة تلزمه بأن لا يقدم ذلك المشهد المخزي الذي يحاول فيه اوديب ان يغري أمه بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج بعد أن اكتشف حقيقة علاقته بها .

\* \* \*

وبالجملة فقد كانت هذه المناقشات كعادتها في كل عام مناقشات عميقة ممتعة ولكنه لا يستفيد منها لسوء الحظ غير عدد قليل ، وذلك لنقص الاعلان عنها وعدم نشرها في الصحف والمجلات ، فضلا عن ضرورة عمل المعهد أو مصلحة الفنون أو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب على نشر الممتاز من الأبحاث التي تقدم كل عام والمناقشات التي تدور حول هذه الأبحاث التي لا نبالغ اذا قلنا ان بعضها يرتفع فوق مستوى أبحاث الدراسات العليا في الجامعات وذلك بشهادة أساتذة الجامعات أنفسهم الذين يشتركون في لجان تلك المناقشات والسبب في هذا التفوق هو التخصص الدقيق الذي يقوم عليه هذا المعهد والدقة في اختيار أساتذته .

محمد مندور

القاهرة



# القصر والمعمل

تمهيلية ازاحية  
بقلم ميخائيل نعيمة

## المشهد الاول

المنذع : على ضفة نهر عظيم شوحتها  
لداخن ، معمل للأسلحة أفنى من السنين قرناً  
وبعض القرن ، ونال شهرة واسعة حيث لا  
تزال تحرب شهرة . وقبالة المعمل ، على الضفة  
الثانية ، رابية خضراء مصونة بالحديد . وعلى  
الرابية قصر حسده القصور . وبين المعمل  
والقصر صلة الوالد بالولد . فالمعمل أنجب القصر  
وما انفك يعطن عليه ويغذيه . والقصر ما عك  
يوماً والده ، وما برح يسوسه سياسة الابن . البار  
لأبيه .

في القصر حفلة راقصة احتفالاً باليوبيل الفضي  
لزواج رب القصر وورثته .

( تسمع جلبة الراقصين ووشوشاتهم وحقهاتهم .  
الأوركستر يعزف فانس « الدانوب الازرق » )  
الخطيبة - تعبت يا حبيبي ... أما تريد أن  
تسريح قليلاً ؟

الخطيب - وأنا كذلك يا حبيبي أحس التعب .  
وآين تريدان أن تسريح ؟

الخطيبة : لا اعرف . هي المرة الأولى ادخل  
فيها هذا القصر . وأختي ان أضيع فيه .  
إنه قصور عدة في قصر .

الخطيب : أما انا فخير بمداخله وخارجه .  
فبيني وبين ولي العهد صداقة قديمة .

الخطيبة : ( ضاحكة ) ولي العهد ؟ !  
الخطيب : هكذا ادعوه . إنه الابن الوحيد  
في الجامعة .

الخطيبة : العله جميل مثلك ؟  
الخطيب : أجل بكثير .

الخطيبة : وفيلسوف ؟  
الخطيب : أكثر من فيلسوف . إنه قديس .

الخطيبة : قديس ؟ ! أقديس وفي قصر كهذا

## الاشخاص

الخطيب والخطيبة  
شمشون - أحد خدام القصر

الزئوج  
عاموس - من اخدم الزئوج

المسرحين من خدمة  
القصر

الغنى أو « ولي العهد »  
صوت من الغيب

القصر ؟ واين هو ؟ دلني عليه .

الخطيب : ليس بين الجمهور . إنه يكره  
الزحام والضجة والهرج والمرج . يعيش منكماً  
على نفسه . والذين يجهلونهم يظنونونه أبه .

الخطيبة : والى اين تذهب بي ؟  
الخطيب : الى المكتبة .

( تمضي فترة اقل من دقيقة . الموسيقى لا  
تنفك تعزف )

الخطيبة : ( بمنتهى الدهشة ) آ-آ-آ . !  
الخطيب : أرايت في حياتك مكتبة كهذه  
المكتبة ؟

الخطيبة : ( لم تفارقها الدهشة ) آ-آ-آ ...  
لا أرايت ولن أرى . كل ما فيها رائع : رفوفها ،  
مجلداتها ، خزاناتها ، انوارها ، تماثيلها ، سقفها ،  
أرضها ، طاولاتها ، كراسيها ... كلها . كلها .  
من أين هذا الغنى الفاحش ؟

الخطيب : من الاسلحة - اسلحة الحرب .  
جاءت الحرب العالمية الأولى فقفز المعمل قفزة  
هائلة . وهامي الحرب الثانية تدفع به اشواطاً الى

الأمام ، حتى أصبح أكبر معمل من نوعه  
في العالم .

الخطيبة : وبكم تقدر ثروتهم ؟  
الخطيب : ما اظن صاحب القصر نفسه يعرف  
اين بلغت ثروته . إنها تقدر بارقام جنونية .

الخطيبة : وكلها من الاسلحة ؟ من آلات  
الموت والدمار ؟

الخطيب : كلها . كلها .  
( هنية سكوت )

أرايت الى هذا السكون المخيم في هذه المكتبة ؟  
إن جدرانها مصنوعة من مواد خاصة تحجب  
الصوت .

الخطيبة : صحيح . لقد انقطعت الموسيقى .  
وانقطعت الضجة . فكأننا هنا في دنيا غير دنيانا .  
غريب هذا الجو هنا - و رهيب .

الخطيب : ولذلك خففت صوتك الى الهمس ؟  
الخطيبة : ( تضحك ضحكة مخنوقة وتتابع همساً )

صحيح . لقد خففت صوتي عن غير قصد  
مني . هنا الجو يسيطر عليك . جو يفرض  
السكوت والتأمل .

الخطيب : والحب ؟  
الخطيبة : ( مازحة ) يالك من خبيث !

الخطيب : الا مجال نقلة في هذا الجو ؟  
( يقبلها فيسمع صوت القيلة )

الخطيبة : حتى القيلة هنا تحدث دويماً . ( بعد  
هنية ) عد بنا الى ولي العهد .

الخطيب : ماذا تريدان منه ؟  
الخطيبة : أريد ان أعرفه .

الخطيب : أختي إذا عرفته ان تميلي اليه عني !  
الخطيبة : دعنا من المزح . اريد ان اعرف

الرجل الذي سيرت كل هذا المجد والغنى .



الخطيب : ما رأيت بعد إلا القليل . ترى ماذا كنت تقوّلين أو رأيت الجناح المخصص للمتحف وفيه من اندر الرسوم والتحف الفنية وأغلاها ؟ أو الاسطبل وفيه من أشرف الجياد ؟ أو البركة المكسّنة بالأسماك العجيبة ؟ أو الاقفاص المليئة بالطيور من أجل الانواع ؟ أو كلاب الصيد وأسلحة الصيد التي لا مثيل لها ؟ أو الملاعب وبركة السباحة ، وحدائق الزهر ، والمنزهات الندية ، والبخوت الانيقة ، وغيرها وغيرها ما لا شبيه له في هذه البلاد أو أي بلاد ؟ لو رأيت كل ذلك لطار عقلك .

الخطيب : ( ضاحكة ) لا أريد أن يطير عقلي . وأريد أن أرى صديقك الذي سيرث كل هذا المجد . هل هو حقيق به ؟

الخطيب : لو كنت اعرف أين هو لبحثك به .

الخطيب : هل هو ذكي ؟

الخطيب : جداً . ولكن ذكاه من نوع خاص . الخطيب : مثلاً ؟

الخطيب : مثلاً - سمعته مرة يقول : لو آل إلي الأمر لما بقي هناك معمل ولا قصر .

الخطيب : ( مذهلة ) - و - ن !

الخطيب : هكذا يقول غيرك من الناس . وانت - لو كنت في مكانه - ماذا كنت تفعلين ؟

الخطيب : كنت ابني قصوراً بالاضافة الى هذا القصر ، وأولم في كل يوم وليمة لاصحابي ولذوي الجاه في كل مكان - من هنا حتى الصين واليابان .

الخطيب : وإذا صار الحب من هذه القصور !

الخطيب : ما أظنه يطير .

الخطيب : بل سيطير حتماً .

الخطيب : ( بنج ) ولماذا ؟

الخطيب : لأن الجاه العريض والحب الاكيد نقيضان لا يجتمعان . ذلك يحيا بالتبجح وحب الظهور . وهذا بالدعة والتكتم . الجاه يتقوّن بخساسته . والحب يسكت عن عظمتها . الجاه يمضي . اما الحب فباق .

الخطيب : إذن لا كانت القصور .

الخطيب : اتعودين الى الرقص ؟

الخطيب : على ان نمود الى ما بعد قليل . هيا بنا !

( موسيقى وجلبة الراقصين )

## المشهد الثاني

( بعد سنتين . شمشون و عاموص أمام القصر )

عاموص : الله ! الله يا شمشون ! من قال إن هذا القصر سيغدو أصم أبكم في خلال سنتين ؟ لا حفلات . لا ولائم . لا وتر يتحرك . لا كأس تفرغ بكأس . لا خيل . لا كلاب . لا طيور . لا أنوار تندفق من الشبايك . سكوت وظلام . ظلام وسكوت .

شمشون : أي عاموص . الدنيا تدور . وسبحان مفرق العقول . بين معلمنا الفتى وبين المرجوم والده مثلاً بين الأرض والسما .

عاموص : اعله ، كما يقول الناس ، لا يخلو من خلل في عقله .

شمشون : هراء يا عاموص ، هراء . لاتصدق كل ما تسمع .

عاموص : ألا تظن ان موت والديه تلك الميتة الفظيعة في تلك الطائفة المشؤومة قد أثر في عقله الى حد - الى حد ما ؟

شمشون : من يدري ؟ الله وحده يدري .

عاموص : وإلا لماذا فعل بالقصر ما فعل ، فباع ما باع من تحفه ورياشه ، وسد أبوابه في وجوه الناس ، وصرف جميع الخدم لآله ؟

شمشون : من حيث عقله - ما عرفت أعقل منه . وهذا هو يدين المعمل بحكمة تفوق حكمة والده بكثير . فقد قال لي إنه زاد في عدد العمال نحو الألفين في هاتين السنتين .

عاموص : لعل الفضل في ذلك يعود الى هذه الحرب التي يبدو أنها لن تنتهي قبل ان تفنى العالم .

شمشون : قد يكون . اما انه ذو أطوار غريبة فلست أخفي عليك .

عاموص : العلك مرتاح في خدمته يا شمشون ؟ شمشون : مرتاح . وكيف لا أرتاح وهو يعيش عيشة النساء ؟

عاموص : أنت محظوظ يا شمشون . إنه يحبك كثيراً . ولولا ذلك لما سرحنا كلنا واستبقاك وحده .

شمشون : أي ، يحبني كثيراً وأحبه كثيراً . أحبه حتى العبادة . وأخشى ان يكون في حبي له ما يغضب ربي علي . اما قيل : لا تعبدوا ربي ؟ وقد اوصاني ان لا اخاطبه بقولي « يا سيدي » بل « يا ابي » . وهو يخاطبني بقوله « يا أبت » .

ويأبى أن يأكل إلا اذا جلست معه الى المائدة .

عاموص : هنيئاً لك يا شمشون . ليتني أحظى بسيد مثل سيدك .

شمشون : ولكنني مشغول البال عليه في هذه الايام . إنه يهزل يوماً بعد يوم . ينوب كالشمعة . أو هكذا يتراءى لي من فرط تعلقي به .

عاموص : لعله مريض يا شمشون . اما استشار طبيباً ؟

شمشون : ما ادري يا عاموص . إنه لا يخفي عني شيئاً إلا هذا الشيء الذي يقلق بالي ويحرمني الأكل والنوم . وانا لست اليوم شمشون النشيط الذي تمهد . فلم يبق بيني وبين القبر الا القليل .

عاموص : لا تهتم وتغم الى هذا الحد يا شمشون . هي حالة وتمضي . إي . كانت لنا أيام جلوة في هذا القصر . صحيح انه لا يمضي يوم ويأتي مثله .

شمشون : الحق معك يا عاموص . ما نفمي من الهم والغم ؟ ولكنني لا استطيع إلا ان أغتم وأهم . ولكم خاطبت نفسي فقلت : شمشون ! من انت يا شمشون لتدبر الكون على هواك ؟ إن للكون رباً يديره . وهو يحمي من يشاء ويميت من يشاء . اما انت فزنجي حقير ، فقير . هكذا اخاطب نفسي . ولكنني ما إن تقع عيني على معلمي الحبيب ، أبصر هزاله ، حتى أنسى كل شيء - حتى أبانا الذي في السماوات .

عاموص : أنك طيب القلب جداً يا شمشون . وتؤمن بالله من كل قلبك وفكرك . هنيئاً لك .

شمشون : أتعي يا عاموص أنك لا تؤمن ؟

عاموص : هه . هه ... ماذا أقول يا شمشون ؟ هذه اخرب زعزت إيماني .

شمشون : لا . لا يا عزيزي عاموص . كن مؤمناً . لا خير في عالم لا إله له . كن مؤمناً يا اخي عاموص .

عاموص : ( بتردد ) شمشون ! أريد ان اقول لك شيئاً .

شمشون : قل يا اخي عاموص .

عاموص : أنت وحدك في هذا القصر . وانت مؤمن على كل شيء . وانت فقير مثلي . وأمامك شيخوخة . فلماذا لا تدع شيئاً شيخوختك ؟ لا تكن مغفلاً مثلي . هذه فرصتك فاغتنمها .

شمشون : ماذا تعني يا اخي عاموص ؟  
عاموص : (همساً) اعني ... اعني ياشمشون..  
مان كثير . خير كثير . وانت ، كما  
قلت ، فقير . خذ حاجتك . غيبي مسا  
استطعت . ومعلمك ان يذري من الأمر شيئاً .  
هذه نصيحة صديق .  
شمشون : ( ينتفض كالماسوع ) استغفر الله !  
استغفر الله ! ماذا تقوت يا رجل !  
شمشون يخون ؟ معاذ الله ؟ انصرف من هنا يا  
اخي . انصرف وصل لربك ليغفر لك خطيئتك  
وخطاياي .  
عاموص : أنت أجهل من ضب ياشمشون .  
يا لصياح نه يحي . ان تراني بعد اليوم .

### المشهد الثالث

( مساء اليوم الثاني . شمشون وسيدته على  
العشاء )  
شمشون : مهدي بك تحب اليمك المشوي يا  
بي . وقد أحضرت لك سمكة تتازة  
لعشائك . وما انت لم تذوقها .  
الفتى : شبع . ولا حاجة بي الى اكثر .  
شمشون : ( بدهشة قلقة ) شبع ؟ ! وما  
رأيتك تتناول شيئاً . لا دقت الديك  
الرومي . ولا السمكة . ولا الفطائر . ولا  
شيئاً من الحلوى .  
الفتى : أكلت من سلطة الفاكهة فاكثفت  
شمشون : ( بصوت متلجلج ) حيرتني يا  
ابني . حرمتني النوم . انت تذوب  
وتذيبني معك .  
الفتى : ( بعد فترة من الصمت ) شمشون !  
يا أبت شمشون !  
شمشون : نعم ؟ يا بني .  
الفتى : أراي سمعت حتى لا كاد أنشق .  
شمشون : ( يضحك ظاناً أن سيده يمزح )  
تبارك الله يا بني . لقد سمعت الى  
حد اني انا العجوز لو نفخت عليك لظرت في  
أخوا... أتشكو مرضاً يا ابني ؟  
الفتى : اجل يا شمشون . إن بي لمرضاً  
قنالا .

شمشون : ( مذعوراً ) وما هو مرضك ؟  
الفتى : هو مرض الذين ما بهم مرض .  
شمشون : لا تسخر مني يا بني .  
اخبرني الحقيقة . الملك منيت بخسارة  
كبيرة في اشغالك ؟  
الفتى : بل منيت بارياج كثيرة ياشمشون .

شمشون : إذن ما بالك تذوب وتذيبني معك ؟  
الفتى : أواه لو ادري .  
شمشون : العلها الحرب وأخبار الحرب  
تعبث بافكارك وراحتك ؟  
الفتى : شمشون ! يا أبت شمشون ! صل  
من اجلي .  
شمشون : في كل يوم وكل ليل اصلي يا ابني .  
ليت الله يسمع صلواتي .  
الفتى : صل الليلة يا شمشون . صل  
بحرارة . تصبح بخير .  
شمشون : وأنت بخير يا ابني .

### المشهد الرابع

( فجر اليوم التالي . ترافق هذا المشهد من  
اولاه وحتى اختفاء الصوت موسيقي  
خشوعية بعيدة خافتة . صوت من الغيب  
بهدهوء ورهبة )  
الصوت : شمشون !  
شمشون : ( مأخوذاً ومضطرباً ) من ؟ من  
هذا ؟  
الصوت : شمشون !  
شمشون : انت يا ابني ؟  
الصوت : شمشون ! خذ ورقة وقلماً واكتب .  
شمشون : ربي ! ربي ! ربي ! من اين  
هذا الصوت ؟ صوت ما سمعته في  
حياتي . وكأنه أت من اهواء .  
الصوت : خذ ورقة وقلماً واكتب .  
شمشون : مهلا . مهلا ! دعني اذير الضوء .  
ها هي الورقة . ها هو القلم . تكلم .  
الصوت : اكتب :  
أيها السارقون نوم الخزان ، كيف تهجمون ؟  
أيها اللابسون عري اليتامى ، كيف تدنأون ؟  
أيها الكارعون ري العطاشى ، كيف تنقعون ؟  
أيها الآكلون خبز الجياع ، كيف تشبعون ؟  
أيها الراضعون ثدي النكالي ، كيف تسمنون ؟  
أيها السائقون ظعن المنايا ، كيف تهزجون ؟  
أيها المستحمون بالدم الحي ، كيف تطهرون ؟  
أيها المدجون ، إذ يقبل الفجر ، أين تدبرون ؟  
أيها البائعون سم الأفاعي ، هل سوى السم  
ترحبون ؟

( هتية سكوت ، تسمع في خلالها انفاس  
شمشون المتقطعة ، المضطربة . يرن  
الجرس الكهربائي )  
شمشون : أخشى ان يكون الصوت قد  
أيقظه . إنه يدعوني . ويحي ! لقد عكرت.  
عليه نومه .  
( بعد قليل نقرة على باب )

الفتى : ادخل يا شمشون . ادخل يا ابنت .  
شمشون : ليتني لم اكن . لقد اقلقتك من غير  
شك . ومع الفجر .  
الفتى : لم تقلقني لانني لم أتم . واكنني  
سمعت صوتك وكأنك تتحدث الى أحد  
الناس . فمن عساه يكون ؟ ما الخبر ؟  
شمشون : ( متلفتاً ) لا شيء . لا شيء .  
الفتى : ( بلهجة العاتب والمستغرب ) شمشون !  
شمشون : ( يزداد ارتباكاً ) لا شيء . بل  
شيء غريب . لن تصدقني يا ابني . لا اصدق نفسي .  
شيء غريب جداً ، جداً .  
الفتى : زدني شوقاً . هات ما عندك . هل  
صليت قبل النوم من أجل ؟  
شمشون : صليت يا ابني . صليت كثيراً .  
واعلم ما جرى كان جواباً لصلاتي .  
الفتى : تكلم . تكلم .  
شمشون : ( مرتبكاً ) كنت يا ابني ... كنت  
حتى دقائق قليلة نائماً نوماً عميقاً .  
وإذا بصوت يتناديني : شمشون ؟ صوت جلي ،  
ناعم ، فيه رهبة وسُلطان . ظننت للوهلة الأولى  
أذاك انت يا ابني تناديني . فذعرت خشية ان تكون  
في ضيق ... في وجع ، لا قدر الله . ولكني ، من  
بعد ان ملكت روحي ، ايقنت ان الصوت لم  
يكن صوتك .  
الفتى : صوت من إذن ؟  
شمشون : لست أدري يا ابني . صوت  
غريب فيه رهبة وسُلطان ووفاء . وكأنه  
كان ينصب عني من فوق -- من السقف .  
الفتى : صوت ولا متكلم ؟  
شمشون : اجل . صوت ولا متكلم . وهاهي  
الرعدة تلازميني حتى الآن . قد يكون مني  
الشیطان يا ابني . من يدري ؟  
الفتى : امض في حديثك .  
شمشون : فاذا بي باسمي ثلاثاً . وفي الثالثة  
قال لي : خذ ورقة وقلماً واكتب .  
قالها بلهجة لا تقبل الرد .  
الفتى : وهل كتبت ؟  
شمشون : أجل . كتبت . ولكنني لم افهم ما  
كتبت .  
الفتى : وأين الذي كتبت ؟  
شمشون : سأتيك به . ( بعد هتية ) هاهي  
الورقة يا ابني . اقرأها . لعلك  
تفهمها . اما انا فما فهمت منها شيئاً .  
( فترة سكوت على قدر ما تحتاجه قراءة  
الورقة )  
الفتى : ( بصوت خاضب ) شمشون !  
شمشون ! من علمك فن التدجيل ؟ ومتى ؟



(شمشون لشدة انفعاله بغضب سيده وثمرته الباطلة يهذي بمقاطع لا معنى لها ثم يقع مغمياً عليه ، فيسمع لوقع جنحه على الأرض صوت )

الفتى : ويخي ! ويخي ! لقد ظلمت دنا القديس . لقد اغني عليه . ( مضطرباً )  
شمشون ! شمشون ! يا أبت شمشون ! افتح عينيك . انظر الي . تكلم . ساعني . اغفر لي يا أبت . لقد أسأت اليك ، إذ أسأت الضن في عيتك واخلاصك . عد الي يا شمشون ، وقل إنك غفرت لي .

( بعد فترة يحاول فيها الفتى رد شمشون الى وعيه )

شمشون : ( بصوت متعب ) آ ! أصابني دوار من غير شك . بئست الشيخوخة ...  
الفتى : ( بلهفة ) هل استعدت وعيك وتوذك ؟ هل تشكو وجعاً ؟ اغفر لي يا أبت . اغفر لي .

شمشون : هون عليك يا ابني . شمشون لا يزال شمشون . دوار طفيف . بئست الشيخوخة . دعني امضي الآن واعد لك فطورك .

الفتى : اريد ان ابقى اليوم بغير فطور . حسبي فنجان من القهوة . واكني اريد ان استحم .

شمشون : حسن . إذن امضي وأعد لك الحمام اولاً . ومن بعد الحمام القهوة .

( سكوت . ثم يسمع صوت الماء ينصب في المغطس )

الفتى : عجيب هو ما جرى لشمشون . وعجيب ما كتبه في هذه الورقة : « أيها البائعون سم الأفاعي ، هل سوى السم ترجون ؟ »

شمشون : الحمام جاهز يا ابني . ( بعد فترة من السكون يسمع الجرس الكهربائي من الحمام . شمشون يهرول متمتماً )

شمشون : ( مدعوراً ) ويلي ، ويلي ، ! ماذا فعلت يا ابني ؟ قطعت وريدك ! ... تريد الانتحار ؟ ...

الفتى : لا تجزع يا شمشون . وقل لي : من أين لهذا الماء لون الدم ؟

شمشون : كان أصفى من عين الديك يا ابني عندما اطلقته في المغطس . أقسم بالآب والأبن والروح القدس . يكاد عقلي يطير .

الفتى : هذا صباح كله عجائب . وانا كذلك أبصرت الماء صافياً . ولكنني

ما إن غطست فيه حتى انقلب أحر قانياً .

شمشون : ربي والهي ! زبي والهي ! دعني أفرغ المغطس واملاء من جديد ( يسمع صوت المساء )

الفتى : أرجع الآن الى شغلك يا شمشون . وليعطنا الله بركة هذا الصباح .

( بعد فترة يسمع جرس الكهرباء ثانية )  
شمشون : ( مهرولاً ) تبارك اسمك يا ربي .

اي مشكلة جديدة تنتظرنني الآن ؟ ما هذا ؟ ما هذا يا ابني ؟ اكاد أفقد صوابي . عاد الماء دماً ؟ !

الفتى : ( ببرودة ) عاد الماء دماً يا أبت . شمشون سأستغني عن حمامي . لقد فهمت . وكان علي أن أفهم من زمان .

شمشون : وماذا فهمت يا ابني ؟ أفهمت السر ؟ بالله اكشفه لي .

الفتى : فهمت ما أملاه عليك الصوت . أما قال في جملة ما قال : « ايها المستحمون بالدم الحي ، كيف تطهرون ؟ »

شمشون : لست اذكر شيئاً ما قال .

الفتى : اما انا فاذكر . عد الى شغلك يا شمشون . وسامضى انا الى شغلي وقريباً ينكشف لك كل شيء .

### المشهد الخامس

( انتصف الليل وشمشون جالس على مقعد في حديقة القصر ينتظر أوبة سيده ، وقد مال القمر الى الغروب )  
شمشون : ليتني مات يوم مات والداه . ليتني ما احبته الى هذا الحد . لن استطيع العيش ساعة من بعده . هاقد انتصف الليل ولم يعد ربي اطرد الأشباح السود من فكري وقلبي . ربي تسلم روحي قبل ان تمسه بسوء ...

( يسمع هدير سيارة تقترب )  
الحمد لك يا ربي . ثم الحمد لك ، لقد جاء ( يهدأ هدير السيارة )

الفتى : ( بصوت هادئ يقطر عدوبة ) جلست لك هوماً كثيرة اليوم يا أبت شمشون . ولعل انتظارك لي هذه الليلة كان ثقلاً . وأرجو ان يكون آخرها .

شمشون : كل الهوم تهون يا ابني ، على ان تبقى انت في صحة وسلام .

الفتى : الصحة عرفتها من قبل . اما السلام فلم اعرفه حتى اليوم .

شمشون : ( وقد سري عنه ) نشكر الله يا ابني . نشكر الله .

الفتى : ما قولاك لو جلسنا معاً على هذا المقعد وتسامرنا مع القمر الى أن يغب ؟

شمشون : والأكل يا ابني ؟ والتعب ؟

الفتى : أحمي الآن نظيفاً ، ومرتاحاً ، وفي غنى عن الطعام . ( هنية سكوت )

شمشون ، يا أبت شمشون ! أما تراني سمعت منذ الصباح ؟

شمشون : ( ضاحكاً ) حقاً يا ابني انك الآن غيرك في الصباح .

الفتى : خير الدواء ان تهتدي الى الداء فتقضي عليه . وبمعونتك قد اهتديت الى مكمن ادوائي . فهنتني يا شمشون .

شمشون : الحمد لله يا ابني .

الفتى : شمشون ، يا أبت شمشون ! اذا انا صنعت خنجرأ ، ثم بعتهك لإياه عالماً انك ستقتل به إنساناً من الناس ، ثم قتلت به ذلك الانسان . أفلا أكون شريكك في القتل ؟

شمشون : من غير شك يا ابني .

الفتى : إذن كنت على صواب في ما فعلت .

شمشون : وماذا فعلت يا ابني ؟ اتعني انك قتلت احداً ؟

( تنطلق بغتة انفجارات مدوية وتتلأ في فترات قصيرة ، متقطعة )

شمشون : ( مدعوراً ) ربي ! .. إلهي ! .. ربي وإلهي ! انظر الالهيب يا ابني ... انظر الدخان ... هناك - هناك حيث المعمل . - المعمل يا ابني ... المعمل ... إنه يحترق . يا للخراب ! يا للخسارة ! يا للشامة الحساد والمبغضين ! .. اهرب .. لهرب من الشظايا ... ربي وإلهي !

الفتى : هون عليك يا أبت . هون عليك . شمشون : ليتني لم اكن ... ليتني لم اولد ...

الفتى : اسمع يا أبت شمشون . كيف ترجو أن تتنازع بالسم الزعاف شهداً شهيأ ؟ لقد أهرق السم . فأحلاها خسارة ! قل معي : إقبل اللهم قرباني !

شمشون : انا رجل جاهل . انا رجل بسيط . امسك بقلبي يا ابني . انه يهرب مني ...

الفتى : بل امسكك انت بقلبك يا أبت شمشون . ولا تدعه يهرب منك . وخذ هذه الورقة التي كتبتها عند الفجر ، وألصقها على باب القصر . وتعال معي الى النهر حيث ينتظرنا الزورق بفارغ الصبر . فلكل ليل فجر . ومع كل فجر نهار جديد .

المذيع : وانباج الصبح عن أنقاض المعمل الشهير والنار لا تزال تلهو . ببقاياها . وعن زورق صغير يجري حثيثاً نحو أرض محجوبة إلا عن الابطال والتائهين .

ميخائيل نعيمة

# بيرة القدم والحريّة

بقلم - نبه هبسي



ولكن اي شيء مأساتي يكمن حقاً في هذا التعارض بين الانسان وقدره ؟ وهل بوسعنا ان نفهمه بعقليتنا الحديثة ؟ وبعبارة اخرى : هل نعيش المأساتي على هذا النحو ؟ ذلك هو السؤال الذي اطرحه ، وتحاول افكاري الآن ان تلمس له الجواب .

## مولد المأساة : ظروف تاريخية

يأتينا بعض الضوء من الظروف التي ولد فيها عنصر المأساة اليوناني . فهو قد صدر عن الخرافات الدينية بمناسبة اعياد الربيع او الخريف كأعياد الحقول « الديونيسية » التي كان « ديونيسوس » Dionisos بطلها . والواقع أن اسطورة ديونيسوس مؤلفة كقصة الخريف ، كقصة كل فصل يعبر في وقت واحد عن انتصار الحياة وموتها .

لقد طلبت سيلينا Sélène الإلهة القمرية من جوبيتر ان تراه في إطار مجده كله . وحين رآته صعقتها مرآة ومحاسن نوره . والواقع ان القمر يختفي في نور الشمس . وحدث ان سيلينا كانت حاملاً آنذاك وكان شكلها يستدير بهذا الحبل ، وقد وضعت مولودها قبل اوانه ، فكان لزاماً ان يُلصق على فخذ جوبيتر ليعيش . وهكذا عاش ديونيسوس ، ولكنه بذلك خلق للتناقض ، للحب والبغض . ان قدره كان في ألا يفهم ، ولا يُفهم . ومن أجل هذا ، كان ديونيسوس إله السكر والهيجان ، وإله الألم واليأس في الوقت نفسه ، إله الرعب .

من هنا يفتح ديونيسوس طريق المأساة . فقد كان المسرح يقام في دلفيس بمناسبة اعياد الخريف ، فيتقدم الموكب راقصاً يسبقه ديونيسوس وتبعه جوقة من لابسّي قناع التيوس ، والتيوس يعني باليونانية « تراغوس » Tragos ، ومنه كلمة « تراجيك » Tragique اي مأساتي . ولكن اية صلة بين التيس والمأساتي ؟ ان التيس يعبر في وقت واحد عن الغزارة والنمو في الحياة وعن الجنون الصاخب . الخصب

بوسعنا ان نعرّف عنصر المأساة تعريفاً اولياً بأنه « تعارض الانسان مع قدره » . على هذا النحو كان يفهم المسرح اليوناني . فقد كان اشيل وسوفوكل واوريبيد يجتذبون الجماهير ويجمعون طبقة اثينا الارستوقراطية وطبقة المدن اليونانية الشعبية حول مصائب بعض الابطال الذين فرض عليهم قدرهم ان تسقطهم الآلهة .

والواقع ان هذا القدر كان يختفي في البطل نفسه الذي كان يحمل مصيره بالذات ، كظل يفترسه — وذلك هو شأن اوديب الذي يتزوج أمه على معرفة بذلك — او ان هذا القدر كان يقوم خارج نفسه ، في عالم أعلى رسمته الآلهة التي لم تكن تحتقر التدخل لمعاكسة الجرأة البشرية .

على ان هذا القدر كان يظل غريباً في الحالتين كليهما ، اي سواء اكان كامناً في الانسان او بعيداً عنه . إنه قوة معادية يسقط البشر ضحايا لها ويكون الآلهة قضاة عدل ، قوة تتجاز احياناً جيلاً من الناس ، طاوية تحت كنفها سلالة تنتظم الآباء والابناء ، لتبلغ هدفها بلوغاً أرسخ . وهكذا كان جنس « اللابداسيد » Labdacides و« الأتريد » Atrides ذا امتياز من قبل الآلهة . فالى الجنس الاول المنحدر من « لايبوس » Laius ينتمي اوديب الذي يموت أعمى ، وايتيوكال الذي يقتل أخاه ، وانتيغون التي تموت في سجن حبسها فيه خالها كريون فحسر بها ابنه بالذات . والى الجنس الثاني المنحدر من « اترية » Atrée ينتمي اغاممنون الذي قتلته زوجته بعد عودته من نصر عسكري ، واليكتر المرصود للانتقام ، واورست الذي لم تكن حياته كلها الا جرحاً عميقاً . وهكذا فان الدرامات الثلاثة التي تشكل « اورستي » اشيل تروي بالدم والمجد واليأس إقدام الألهي واحجابه ، ذلك الثأر الذي لا يأتي ظاهرياً في مصلحة البشر الا ليكسب لنفسه فيما بعد مزيداً من التضحيات النبيلة .



والهذيان : ذلك هو المأساتي . وهذا ما يرمز اليه الموكب اذ يتقدم تحت اكاليل الزهر وفروع الكرم . انه يدعو الى الشرب والسكر والعنف والرعدة والصراخ ، يقطع ذلك كله ايقاع يزداد ابداً جنوناً .

يتحدث نيسشه عن ديونيسوس بهذه الكلمات : « كان إله السكر السعيد والحب المنتشي ، ولكنه كان كذلك المتألم المعذب الميت .. إله النشوة والرعب ، إله الوحشية والتحرير السعيد ، إله مجنون يدعو ظهوره الناس الى الهذيان » تلك اذن هي الفرصة للجموع لكي تشارك في أجداد ديونيسوس ، وفي مظاهر هيجانه وعنفه ، ولتنفص عنها في الوقت نفسه جميع الانفعالات التي يكتبها الاحترام الانساني ، حتى تبلغ الهذيان والجنون . تلك هي اعياد الربيع والحريف الديونيسية .

### موضوعات المأساة وابطالها

يسود هذه الاعياد في قيامها شخص رئيسي : هو الراوي الذي يحكي قصة ديونيسوس بصوت قوي وكلام مؤثر وخيال بعيد . وهذا الراوي هو الذي سيكون رئيس جوقة المغنين في مسرح أشيل ، وهو يشكل صلة الوصل بين الاحتفال والتمثيل الدراماتيكي . لقد بدأ بان يكون مجرد راو ، ولكنه ما يلبث ان يشارك في

التمثيل ويصبح ممثلاً . ثم يظهر ذو الدور الرئيسي وذو الدور الثاني وذو الدور الثالث ، وهم الأشخاص الذين كانت تحيط بهم الجوقة اليونانية ، جوقة الموكب القديمة . واذ ذاك يبدأ فصل بسيط ، كفصل أشيل « المبهلات » فتروى كارثة مدينة اسطورية ، ويكون جميع الممثلين من الرجال : هم الذين يؤلفون الموكب ، ولكن تنضم اليهم جوقة النساء الباقيات . وهذه هي مجرد لوحة وصفية ، ليس فيها تمثيل بالمعنى الدقيق . تلك هي المرحلة الاولى من المسرح المأساتي .

ولكن اذا تحول راوي الموكب الى ممثل ، فمن الذي يخلف ديونيسوس ؟ وماهي الموضوعات ومن هم الابطال الذين سيحلون محل موضوعات ديونيسوس وابطاله ؟

إن هذه الموضوعات لن تكون دينية . والحق انه ينبغي الاعتراف بان موضوع ديونيسوس هو كوني اكثر منه دينياً . فان حوادث الآلهة عاجزة عن اشراك الانسان فيها اذا لم يهتم هوبها . وهي اذا لم تكن ابدية خالدة ، اف تكون تاريخية محضاً ؟ كلا . فانها بذلك تفتقر الى هذه الخاصية التي لا حدود لها والتي لا بد لها من ان تمددها ليتاح للانسان ان يحمل بها خارج قياساته وحتى الهذيان . على ان هذه القاعدة تحتل استثناء واحداً : هو مسرحية « الفرس » لأشيل . ولكن كارثة كساركس Xerxes في سالامين لا تقصد الى بعث التاريخ بل تقصد قبل كل شيء الى اظهار ملاحقة الآلهة لمطامع كساركس المخيفة وغرارة وسائله .

إن موضوعات المأساة ليست لاهوتية محضاً ولا تاريخية محضاً ، وهي لذلك ستولد على منتصف الطريق بين الأرض والسما . وان الاصول الاسطورية للامم هي من شدة تقادم العهد عليها بحيث ان المدى يمكن ان يغرقها في غبار من المجد عند ملتقى الكون والالوهية . وهكذا تبدو الأمة ، بواسطة ممثليها الاولين ، في افق لامتناه . فليس الابطال آلهة ، وانما هم انصاف آلهة ، وليسوا هم بشرأ ، وانما هم اكثر من بشر . ان اقدمهم مزروعة في الارض ، وان جباههم مرتفعه الى



### ورنيه حبشي

النجوم ، فهم اذن سيعرفون أشواق الآلهة وحاقات البشر . وهذا التناقض الداخلي يتملك الانسان بحيث يحمله هو بالذات خارج حدوده . ولما كان شعور الحب القومي مصهوراً في القلب وفي اللحم والدم ، فليس ثمة بعد ما يمنع ان نعرف مع هؤلاء الابطال القوميين انسحاق التعاسة وانتفاض المجد .

فكيف ترانا لاننفعل ، حتى في ايامنا هذه ، باسطورة « بروميثيوس المقيد » لأشيل ، تلك الاسطورة التي ترمز الى منشأ الامة البشرية ؟ إن بروميثيوس هو قذف هذا الشوق للمعرفة وللحرية الذي يضيء في الانسان رغبة إلهية ، شراً اكبر من الطبيعة يحمله الى الامام حلم المستحيل الذي يجذبه ويلقيه مرة اخرى ويوقظ من جديد عطشا لا يروى . ولكن بروميثيوس الذي تقيده الآلهة قد يجسد ايضاً امنيتنا بان نكون مقيدين

لا بأنفسنا بل بقوى غريبة ، بحيث لا نعتبر انفسنا مسؤولين  
عن عجزنا وعن هزائمنا التي لا تنقطع .

### العمل والاشخاص عند أشيل وسوفوكل واوريبيد

من هذه الأراضية الاجتماعية ، اللاوعية والكونية ، ترتفع  
شيئاً فشيئاً كينونة المأساة التي يُستشف تطورها ، عبر أشيل  
وسوفوكل واوريبيد ، في الأشخاص وتركيب الدرام على  
حد سواء .

إن أشيل يصف لوحات . وهناك شخصان او ثلاثة  
يجعلوننا نشهد الأحداث التي تقع في مكان آخر . ففي  
مسرحية « الفرس » نجد « اتوسا » Atossa جالسة على  
عرشه المجيد ، يستمع الى الرسول يروي له كارثة كساركس  
في سالامين . وفي « اورستي » يعود اغاممنون منتصراً بعد  
سقوط طروادة ، ولكنه الآن يخرج  
من قصر « ارغوس » Argos ممدداً  
على حمل وقد قتله كليتمنستر . وفي  
« السبعة ضد تيب » نرى ايتيوكل ،  
قبل ان يذهب لمقاتلة بولينيس ، يسمع  
الى وصف القواد السبعة الاسطوريين  
الذين كان عليه ان يقابلهم بقواده  
الذين لم يكونوا دونهم اسطورية .

غير ان تأليف الدرام يتعقد مع  
سوفوكل . ذلك ان الارادة البشرية

تعارض الارادة الإلهية ، ومن أجل هذا تحل محل  
اللوحات أحداث وعقدة وحل للعقدة . ونحن نجد في  
مسرحيته « انتيغون » ان اخلاص الأخت لأخيها بولينيس  
يسبب حكم كريون عليه وموته . وكذلك اليكتر التي يحركها  
روح الانتقام فتدفع اورست ضد ذويه . وحين يسأل اوديب  
الراعي تيراسياس وأمه جوكاست ، انما يقذف نفسه في المصيبة .  
وهكذا تحل محل اوصاف أشيل الملحمية مناقشات انتيغون  
وايسمان ومعرفة اليكتر لأورست . وبالأجمال تتحول المسرحية  
من الغنائية الى الدرام والحركة .

واما اوريبيد فان تأليف الحبكة عنده هو أبعد من ذلك  
تعقيداً . إن دور الآلهة يضعف ، لأن تشككه يبعدهم ، فهم  
لا يتدخلون الا في التمهيد وفي الخاتمة لينها سلسلة من الأحداث  
تعقدت وتشابكت بصورة غريبة . والواقع ان التصرفات

البشرية ، بعد ضعف دور الآلهة ، تشتد بروزاً بوحى من  
العواطف المعقدة والمتناقضة . فان « ميديه » مثلاً تظل فترة  
متوترة بين الشفقة والحقد قبل ان تقتل اولادها . وان « فيدر »  
في مسرحيته « هيبوليت » تأثر لحبها الذي اعرض عنه صهرها  
بأن تهمه بجرم لم يرتكبه ، وان اغاممنون تعييه الحيلة في  
طهارة ابنته ايفيجيني ، فيقرر ان يبلغها نبأ التضحية التي  
تنتظرها . وبالأجمال ، فان الدرام الذي كان يولد عند سوفوكل  
من تعارض الآلهة والبشر يصبح لدى اوريبيد داخلياً على  
حدود الوعي البشري . ان الانسان هو الذي يقوم بالدور  
الاول ، اما الآلهة فدورهم ثانوي .

وأذن فان بين اشيل واوريبيد ، عبر سوفوكل ، تعميقاً  
داخلياً للدرام يرافقه بالطبع تعقد مطرد للحركة . إن بنية  
الابطال تتفكك في الوقت نفسه ، وتستبدل بالأجزاء الاول  
الغرائبي ، حركة متموجة متناقضة  
تكشف عنها تحليلات اوريبيد النفسية .

والواقع ان ابطال أشيل قطعة  
واحدة . ان هناك مثلاً يثبت على  
الرخام اثباتاً نهائياً كلا من كساركس  
في طمعه وايتيوكل في الغضب المجنون  
وكليتمنستر في الخيانة ، من غير  
ان يتيح لهم التحرك . ان التطور غير  
مسموح به لهم . فهم موحدون بشعور  
طاغٍ ، وغالباً بارادة لا تلتوي ، كذلك



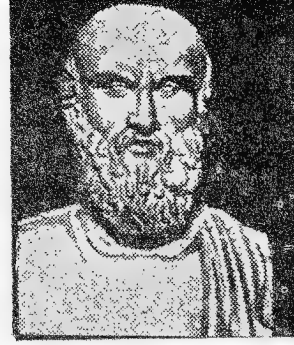
### بروميثيوس المقيّد

القوى الكونية الموجهة في اتجاه واحد لا يبعدها عنه شيء ،  
حتى ولو تعرضت لأعنف الهجمات . ثم تأتي الاحداث الشقية  
او السعيدة لتغذي هذه النعمة إما بمجاراتها او بمعارضتها .  
لقد اختاروا ، لسبب غير معروف ، كأنما قرر عزمهم قدر  
لا ينثني ، مماثل لذواتهم . وليس هناك اي دياكتيك يوقف  
سيرهم نحو المجد او نحو اليأس .

إذا لم يكن لأبطال أشيل سحن ، فان ابطال سوفوكل  
يظنون هم ايضاً منمنمين ، كهنوتين ، على ان تحديدهم لا  
يعتمد فقط على نفسه ، وانما هو يغتذي بالتفكير والدوافع  
المستمدة من العاطفة احياناً . ان شيئاً لا يمنع انتيغون من  
مخالفة اوامر كريون ، غير ان الواجب والعاطفة معاً يدعوانها  
الى ذلك . ان القرار يبدو انه يصدر عنها هي بالذات ، لا عن  
قوة سابقة لها تلم بها ، فاذا ما اتخذت القرار ، فانها — اي



انتيفغون - قد أصبحت متحدية نهائياً ، وأصبحت اليكتر منتقمة عنيفة نهائياً . انها طبائع وخصائص : وان سوفوكل يبرزها ابرازاً أشد اذ يعارض بها أمزجة ضعيفة نهائياً : فانتيغون وايسمين ، واليكتر وكريسوتيميس يسيران اثنين اثنين ، ظلاً ونوراً يبرز احدهما ابعاد الآخر . ان



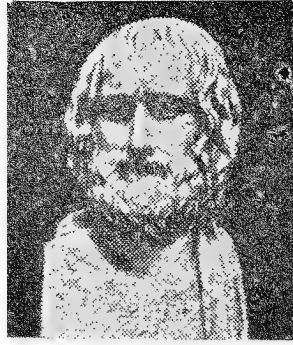
أشيل

سوفوكل يمنحهم فرصة النمو ، لأن الأحداث تتيح لهم التعبير عن مقاصدهم وتبرير مسلكهم . ولكنهم ينمون في اتجاههم نفسه ، الاتجاه الاول . انهم لا يعرفون تناقض اوريبيد وتلك الارتدادات البشرية الحقيقية . فارادتهم ، كما هو الشأن عند أشيل ، مصنوعة ناجزة ، ساهرة في أعماق المعبد بحيث يبقى لهم ان يوجهوها فحسب ، وليس عليهم ان يراقبوها . ان هذه الارادة تترك الطبيعة تعطف وتبكي ولكن من غير ان تضعف هي نفسها . ان قوتهم مهددة من الخارج ، وليس قط من الداخل .

وهذا التهديد الذي يأتي من الداخل ، انما يظهر لدى اوريبيد . ولما كانت فعالية الآلهة ضعيفة عنده ، فان التوازن مفقود لصالح الانسان .

ان بسيكولوجية الابطال ، في تعقدها الغني ، اذ هي اقل تهديداً من قبل الآلهة ، هي اكثر تهديداً من قبل ذاتها ، بما يكمن في اعماقها من متناقضات تتيح لها الأحداث فرصة التعبير عن نفسها باذكاء نفسها . ان « فيدر » غارقة في حبها السفاحي ، وان عزتها النفسية مجروحة جرحاً عميقاً بحيث انها تؤثر ان تكون جارحة حتى الموت تجاه هيبوليت . فهناك دياكتيك للعاطفة يدفع الى امام الأشخاص الذين ينعمون على هذا النحو بحياة خاصة تكمن فيها ديناميكية الغريزة ، بحيث تثوي - عبر غنى امكانيات السطح - صلابة بعض الحتميات التي تقرب رغم كل شيء ابطال اوريبيد من ابطال سوفوكل او أشيل .

واذا قارنا الآن بين بنية الأشخاص وبنية الدرامات نفسها ، ظهرت لنا العلاقة التي تصل بينهما مشرقة .



اوريبيد

لقد كان على أشيل ، بسبب من بساطة ابطاله ، ان يلجأ الى اللوحات . وبسبب من فعالية الآلهة ، ليس لنا بعد أن نشهد الا وصف الكوارث التي تنتج عن ذلك . اما عند سوفوكل ، فبسبب أن التحليل النفسي قد تعضون ، فان تعارض الآلهة والبشر ينتج احداثاً ،

ومن ثم عملاً أشد تعقيداً . واما عند اوريبيد اخيراً ، فان التعقد البشري ينمو ، ويتشأبك العمل سريعاً ، وتتضاعف المفاجئات واللقاءات والعجائب .. ولا يتدخل الآلهة - الذين فقدوا كثيراً من نفوذهم - الا لينجزوا الدرام . على ان الدرام الحقيقي لم يعد في الأحداث بقدر ما هو في الابطال أنفسهم . وبعد ، فنحن لم نقم برسم هذه اللوحة المثلثة بقصد تحليل المسرح اليوناني تحليل اديباً ، وانما لنخرج بالنتائج التالية التي هي ذات أهمية رئيسية لأنها تتيح لنا ان نعارض المأساة القديمة بالمأساة الحديثة ، وان نلقي الضوء على اختلافهما .

### ثلاث نتائج للمأساة اليونانية

النتيجة الاولى أننا وجدنا لدى المؤلفين المسرحيين اليونان مأساة ارسطوقراطية : فجميع الابطال ، سواء أكانوا امراء او اميرات او احفاد آلهة او أشخاصاً اسطوريين ، يتذكرون دائماً ان ديونيسوس كان هو نفسه ابن « سيلانا » و « جوبيتر » . وقد رأينا ان مولد المأساة الاجتماعي غير منفصل عن إلهام المؤلفين المسرحيين .

ولا ريب في انه كان لذلك سبب . لقد كان هؤلاء الابطال الذين يتجاوزون الحدود يتيحون لكل شخص ان يجد نفسه فيهم ، بان يفقد لديهم حدوده الذاتية ، وان ينفصل عن نفسه لصالح مشاركة جماعية كانت تدعوه الى الاعجاب في ابعاد اطرافه او الى الألم في ابعاد اطرافه ، الى سكر ديونيسوس ، ذلك الذي يظل في اعماقه ، روح هذا المأساتي .

هذا الافراط والتجاوز الذي يبرز الابطال في افق من المجد ، يثبتهم في الوقت نفسه عند مصادر السلالات الاولى ، عند منابع الأمة . ولما كانت الأمة منطبقة في كل فرد ، في

يفقد كل منا شخصيته .

هذه النتيجة تقود الى نتيجة اخرى ليست مستقلة عنها .  
فقد كان لابد لهؤلاء الابطال من ان يكونوا استثنائيين ليحرروا  
حسد الآلهة . ان عداوة الآلهة ترسم للابطال اقدارهم ، ولكن  
جرأة هؤلاء توقظ غضب اولئك .

واذا كانت المأساة اليونانية تنفجر في هذا الصراع بين  
الانسان وقدره ، او بين الانسان والآلهة ، فمن الطبيعي ان  
يمهد له أشيل ، وهو الذي يتغلب عنده الآلهة ، ومن الطبيعي  
ان يدفع سوفوكل المأساة الى حدودها القصوى ، وهو الذي  
اتخذ الانسان عنده كينونة مساوية للآلهة ، ومن الطبيعي ان  
يجعل اوريبيد المأساة داخلية ، اي ان يجعلها في داخل ابطاله ،  
وهو الذي يهتم بالبشر اكثر من اهتمامه بالآلهة :

ان أهم ما في هذه النتيجة الثانية جعل المأساة اليونانية داخلية  
فهناك تطور طبيعي ينزع الى نقل الدرام من السماء الى الأرض  
واحلال صراع الانسان مع نفسه محل صراع الانسان مع  
الآلهة . ومن هنا كان اوريبيد يبشر بالترعة الحديثة التي ظهرت  
في آثار راسين . وفي هذا الامتداد نرى شكسبير ، وبعده  
كلوديل وجيروودو وسارتر . وليس هنا مجال التوقف عند  
هؤلاء ، ولكننا نشير الى ان هذه الحركة من اشيل الى اوريبيد  
التي تنتقل بالمأساة من الخارج الى الداخل ترسم خط تاريخ  
الفلسفة التي أصبحت علمانية ، وأفلتت من سطوة اللاهوت ،  
لتولد من جديد ابتداء من تجربة انسانية مستقلة .

ولكن على رسلنا ، فان الاختلاف يظل كبيراً ، كما سنرى  
بين المأساة اليونانية والمأساة الحديثة . لنذكر الآن فقط «جاذبية  
الانسان» على المأساة اليونانية ، محتكراً في داخله المتناقضات.  
فبدلاً من ان نغرق في درام كوني تفقد فيه القوى البشرية  
شخصيتها ، نرتد الى ذواتنا . اننا لم نكن نستطيع ان نظل  
مغلقيين دون الدرام الكوني لأننا كنا نشعر فيه بالانسان وهو يصارع  
الكون والآلهة ، ولكن ها نحن اولاء نشعر شعوراً أكثر  
صميمية وشخصية بالدرام الانساني ، لأننا نحس الانسان  
في صراع مع نفسه .

اما نتيجتنا الثالثة حول المأساة اليونانية ، فهي التي ستعيدنا  
الى المأساة الحديثة ، فمهما كانت التسمية التي اطلقناها على  
المأساة اليونانية ، فانه يحق لنا ان نتساءل عما اذا كان هناك حقاً

لحمه وفي دمه ، فهي تثير شعوراً كونياً ، وتصعد الألم في  
العروق ، والدعر او الشفقة من اعماق الاحشاء . فالمأساتي  
يفضي من جديد الى انتراع الشخصية ، الى نوع من الامتزاج  
بين جميع المشاهدين وقدردوا الى ينابيع الحياة المشتركة حيث  
يستحضر الشعور المأساتي لاسيما وأنه غير موصوف من أحد ،  
بل هو الذي يصف الجميع .

وهذه النتيجة تقودنا بالاحمال الى حقيقة متناقضة: ان  
ارستوقراطية هذا المأساتي تغرق المجموع في الإغفال .  
فهؤلاء الابطال الذين يشكلون افراداً عظماء يتزعون شخصيات  
الحضور ويخلونهم من أنفسهم بدلاً من ان ينموا شخصياتهم  
ويصهروهم في مأساة وجودهم الشخصي . وليس من شأن  
هذه الحقيقة ان تدهشنا : فان الافراد العظماء ، في كل شيء ،  
في المسرح وفي السياسة ، يتزعون شخصية المجموع ،  
ويستبدلون بالموهبة الأصلية لكل فرد من هذا المجموع ،  
مصيراً مشتركاً . واحسب ان أرجاعنا ازاء موسيقى واغنى  
واوبرا الرباعية Tétralogie تؤكد هذه الملاحظة . فانها  
هي ايضاً ، وقد استوحيت من الخرافات الجاهلية ، تحرك  
اوقيانوسات مرنة وتدعونا الى هذه المشاركة الكونية حيث

صدر حديثاً

مَوْتِي بِلَا قُسْبُور

السَّبْغِيَّاءُ فَاضِلَةٌ

مسرحيتان

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والحامي جلال مطرجي

في سلسلة روائع المسرح العالمي

منشورات دار الآداب

ص.ب. ٤١٢٣





# المسرح اللبناني الحديث

## بقلم عبد اللطيف سكران



كما اتجه نحو أرسطو وأفلاطون وأقليدس وجالينوس، ولم يلتفت إلى هوميروس... في قليل ولا كثير !

ليس هناك إذن مسرح عربي . ومعنى ذلك أنه ليس لدينا « تقليد » ولا « عرف مسرحي » قديم يمكن أتباعه لمن يأخذ بالعرف والتقاليد في ما يقوم به من محاولات أدبية، إذا حاول التأليف المسرحي. لابد للعربي، لأي عربي، في هذه الحال، من أن ينسج على منوال غيره، وأن يطبع على غرار سواه . وهذا ما قام به لبنان أول مرة، في تاريخ العرب الحديث، فكان لدينا « مسرح لبناني » وتلته مصر، فكان لدينا « مسرح مصري » واقتفت خطى لبنان ومصر، سائر الأقطار، ولن يكون بعيداً اليوم الذي تندمج فيه هذه المسارح الإقليمية، إلى أن يتكامل المسرح العربي، ويعطي أدبه الخاص، وانتاجه الخاص...

- ١ -

كان لبنان إذن أول من عني بالمسرحية كنوع أدبي؛ وكانت عنايته به - تقليداً لأدباء الغرب الذين قلدوا الإغريق، أي أن هذا النوع من الأدب وصل إلى عالم العروبة شبه كامل، فقد كان من الطبيعي - وهو المنقول، المأخوذ تقليداً عن مقلدين - أن لا يشعر جمهرة الأدباء بأطواره التي مر بها، وأن يجد فيه جمهور القراء، فضلاً عن النظارة، تجربة مشرة، وأن يتقبلوا هذه التجربة، دون أن يسهموا في تطويرها، أو يكون لهم يد في كيفية التطور الذي وصلت به إليهم . وتلك أبرز نقاط الضعف في تأليف العرب المسرحية . ليست التمثيلية، كالقصيدة أو الرسالة، قطعة أدبية يستطيع المرء أن يتذوق جمالاتها، ويتمتع من روحها وهو مستلق على فراشه، أو جالس في حديقته، أو مصغ إلى صديقة وهو يتلوها عليه، وإنما هي، في أول منزلة، مزيج تآثرات يخلقها المشاهد من المسرح، والتمثيل، والإخراج، والمؤلف، فلممثل فيها قيمته الكبرى وللمخرج قيمته، وللمزخرف قيمته، وللمؤلف، في آخر منزلة، قيمته . ولا يستطيع المرء أن يحكم على قطعة « مسرحية » إلا بعد تمثيلها، وإدراك أثرها في نفوس النظارة . وكثيرة هي المسرحيات التي كانت تبنى بأخبية، ويحكم على مؤلفها بالإخفاق، ثم يتاح لها بعد زمن مخرج قدير، أو ممثل بارع، فلا تثبت أن ترتفع من هوة النسيان إلى أعلى ذروات الشهرة والانتشار .

لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن، وإنما استطاع أن يوجد كآدب، كآثر يقرأ، كآسلوب في التعبير عن الحياة والنفوس، وظلت المسارح التي نشأت في البلاد، محصورة ضمن المعاهد العلمية، في الأعم الأغلب منها، ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيراً مباشراً، بحيث يقبل على انماية تنشئته مثلاً

المسرح، وبالتالي، الأدب المسرحي، نتيجة أوضاع اجتماعية ومدنية معينة، ينمو بنموها، ويتطور بتطورها، وما هو كالفن مثلاً أو الشعر، متشأ بالفطرة، ويترعرع في ظلالها، ويستمد من ينابيعها . ولذا، هو غريب في أدراقه، إلى المذنيات الشرقية الأولى، أي إلى الصين والهند، يد أنه لم يبلغ ذروة « فنيته » ويتحول إلى مظهر من مظاهر التعبير الاجتماعي لا على أيدي الإغريق، ثم تناولته من بعدهم أيدي المتحضرين في روما، واستمر ينتقل من حضارة إلى حضارة، حتى بلغ عالمنا الحديث في مختلف أشكاله أنواعه...

و لكن الظاهرة الكبرى التي التوى بيد الباحثين أمرها، وصعب عليهم تفسيرها، هي أن المدنية العربية في دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة لم تعرف المسرح ولا أدبه، على هذا التعدد في عواصمها، والتنوع في أحوالها وأفاقها، فمهم من يرد ذلك إلى عزل المرأة عن حياة المجتمع في تلك المدنية، ومنهم من يحسبه « تحلقاً » في الثقافة العربية نفسها، عن ركاب الثقافات الأولى، ومنهم من يعتبر أخيراً، تغلغل الروح الديني المترسمة في مناطق التمدن الإسلامي عاملاً فعالاً في مقاومة التمثيل والبناء الأدبي المستند إلى التمثيل، تبعاً لتحريم التماثيل والتساوير في التفكير الإسلامي .

والحقيقة هي أنه لم يكن ثمة « مسرح عربي » إلى جانب المسرح الإغريقي أو المسرح اللاتيني، لسبب واحد هو أصالة الفردية في الفن من جهة، وفي الحضارة العربية من جهة ثانية، فكل ما كان فردياً نما وازدهر في ظل العرب، بينما كل ما كان جماعياً لم يصب لديهم، وفي أعينهم، الخطوة التي تعززه وتوجه الناس نحوه . وإذا خلطنا أن المسرح فن جماعي، اجتماعي، في أساسه وتكوينه أدركنا عزوف العرب القدامى عن نقله إلى عواصمهم، وعدم نشوئه في أرضهم . هذا من جانب، وللأمر من وجهة الحضارية جانب آخر، هو أن العقلية العربية كانت - ولا تزال - إلى الأخذ بأسباب الواقع أقرب وإلى العلم أميل . وكان انتفد من الأوهام الطارئة، بله المصنوعة، أول ما يستثيرها، وأتوى ما يهزها إلى الإبداع والعمل، فهي مشدودة بطبيعتها إلى الممكن، تواقعة إلى تحقيقه في الوجود، مفتونة بما هو منطقي، وما هو سليم، وما هو معقول أو لذلك... لذلك خلعت الميثولوجية العربية من الآلهة وأنصاف الآلهة، وتزكزت البطولات عندها في أشخاص من لحم ودم، يعرفها الناس في فروسية عنفوة، وكرم حاتم، ووفاء السموأل، وحكمة الحكم، وذكاء أياس، وعشق قيس... ولذلك أيضاً، اتجه العقل العربي حين خرج من عزلته إلى علوم الإغريق ونتاجهم الفكري الخالص، ولم يستهوه شيء من أدب سوفوكليس وأسخيلوس ويوروبيدس - وهم أساتذة الفن المسرحي الأولون -،

وممثلين ، وبناء مسارح ، وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي .

يضاف الى ذلك ، أي ضالة التجربة المسرحية في حياة الشعب ، يضاف طغيان السينما على المسرح في مختلف أنحاء العالم ، اذ لم يكد المسرح يحتل ، أو يبدأ باحتلال مكانته في لبنان وغيره من بلاد العربية ، حتى هبت رياح السينما من كل جانب ، واستأثرت بالسفينة ، وقادتها كيفما تريد نحو ما تريد ، فخفضت صوت المسرحيين الكبار في أوروبا وأمريكا وجرفهم التيار ، وتحولوا إلا قليلا ، عن أذنب المسرح ، واستغرق التأليف الروائي السينمائي اهتمام الأدباء ، حين استأثرت السينما باهتمام الجمهور .

ثم جاء التمثيل السعالي ، وهو ما تنقله الإذاعات من قطع مسرحية ا أسامع الناس ، فتحول أدب المسرح الى تمثيلات قصار من ذوات الفصل الواحد ، يلاحظ فيها أساساً وتكويناً « ما يسمع » لا « ما يفهم » ولا « ما يقال » . وهكذا ... انتهى الأدب المسرحي العربي الى هذه الحالة المجذبة التي يعاقبها اليوم ، متأثراً بغيره من آداب العالم ، قبل أن يتمكن من تثبيت أقدامه ، وإبراز شخصيته ، واعطاء الآثار القيمة التي كان يؤمل أن يعطيها ...

لا بد ، وتلك هي الحال ، من العودة الى الوراء ، الى أيام الاقبال على المسرحيات . في معرض البحث عن « المسرح اللبناني الحديث » ، ثم لا بد من لحاظ هذه الظاهرة في أدبنا المسرحي ، وهي تأثره بالمسرحيين الكلاسيكيين من الفرنسيين خاصة ، فنحن لم نعرف شكسبير في هذه البلاد ، إلا بعد اطلاعتنا على راسين وكورني وموليير ، وقليلون هم الذين عرفوا إبسن مثلاً و تشيكوف . ولولا السينما لما انتشر انتاج المحدثين من الفرنسيين وغير الفرنسيين أمثال برنارد شو ويوجين أونيل وجان بول سارتر ، أي أن الخط الذي سار عليه مارون نقاش - وهو أبو المسرح اللبناني - ومن بعده شكري غانم ، ومترجمو المسرحيات مثل خليل مطران ، شاعر القطرين ، ظل هو الخط المتبع ، الى أن دالت دولة المسرح في جيلنا هذا .

- ٢ -

يمكن تقسيم الجهود المسرحية في لبنان الى أربعة

- (١) المحاولات الأولى (٢) الترجمات (٣) بحث التاريخ الوطني والعربي
- (٤) الواقعية الاجتماعية .

كانت أولى المحاولات في هذا الفن قد بدأت على يد فتى صيداوي ، عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، هو مارون بن الياس بن ميخائيل نقاش ، أتيج له ، بعد أن انتقلت أسرته من صيدا الى بيروت ، أن يتقن التركية والفرنسية والإيطالية . فكان أن اطلع بوساطة اللغتين الأوربيتين على التأليف المسرحية ، واحتل المسرح من نفسه الهوى والإعجاب ، فأقام من بيته مسرحاً ، ومن نفسه مؤلفاً ، وراح يكتب القطع المسرحية ، ويشكل فرق التمثيل ، على طريقة مولير ، وبهذه الطريقة وضع ثلاث مسرحيات هي (١) البخيل - شعرية (٢) أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد (٣) الحسود السليط . جاء بعد مارون ، سليم النقاش الذي أخرج على التوالي : (١) مي (٢) عائدة (٣) الضالوم دعجاء .

أما موضوعات هذه المسرحيات ، وطراز تأليفها ، وطرائق حوارها ، فلا تختلف في شيء عن الموضوعات والمناهج والطرائق المعروفة في مسرح مولير

خاصة ، ومثلها بقية المحاولات الأخرى كمسرحية « بحاسن الصدف » الغراميد الأدبية التلحينية التشخيصية « تأليف حضرة الأديب البارغ النبيل السيد محمود أفندي واصف » التي تعرض على المسرح قصة « شجرة الدر » المعروفة ؛ ونظائرها وأشباهها كثيرة ...

إزاء هذه المحاولات ، نشطت حركة الترجمة ، ترجمة القطع المسرحية ، فأخذ كل عارف بلغة أجنبية ، في ذلك الزمن ، يبحث عن تمثيلية ينقلها الى العربية ، فعرب « الشاعر المصري شبلي أفندي ملاط أستاذ البيان في مدرسة الحكمة » رواية « الذخيرة » عن الفرنسية ، ومثلت للمرة الأولى على « ملعب مدرسة الحكمة » وعرب أيضاً رواية « شرف العواطف أو صاحب المعامل الحديدية Le Maître de forges » عن جورج أونه ، وترجم « عزتلو أديب إسحق » مأساة « أندروماك » عن راسين شعراً وثرأً مزوجين ، وكذلك عرب فارس كلاب واليشاع كرم مأساة « زايير » شعراً عن فولتير ، ونقل خليل مطران أشهر مسرحيات شكسبير .

في هذه الأثناء ، كان الفن المسرحي قد سجل خطوات دفعت به قدماً في أوروبا ، وخلص على أثرها من الكلاسيكيين وأساليبهم ، وافتشرت الترخّات التي ضرب فيها اللبنانيون بأوفرهم ، فكانت « نماذج » يحتذىها الأديب العربي وينسج على منوالها ، فإذا بالشيخ نجيب الحداد يضع مسرحية شعرية عنوانها « حمدان » يعرض فيها قصة « عبد الرحمن الداخل » في الأندلس ، وبالشيوخ أحمد عباس الأزهرى - مؤسس الكلية الاسلامية - يضع مسرحية « السياق بين عبس وذبيان » ، ثم إذا بالآباء ورجال الدين المسيحي والرهبان يجدون في أدب المسرح وسيلة من أغنى الوسائل وأطرفها لنشر كنوز التاريخ وإلقاء المواعظ ونشر الأفكار ، فينصرفون اليه ، وينقلون أكثر حوادث التاريخ العربي من بطون الأسفار العتيقة ، الى خشبة المسرح ، ويجعلون الملوك والوزراء والقواد الأقدمين المعروفين يتحاورون ويتحدثون بلغة العصر ، ولا أستطيع أن أقدم لك لائحة بأسماء هؤلاء المؤلفين المسرحيين ، وتأليفهم ، فهي من الطول بحيث لا يتسع لها المقام . وجلها ، إن لم يكن كلها ، يدور حول بعث الروح الوطني ، والقومي ، وتهذيب الأخلاق ، وتعميق الشعور الديني ، والاعتزاز بالأجداد ، وتوجيه الناس نحو المثل القوية ، والبطولات الرفيعة ...

وظل أدب المسرح يسير في هذا الخط الى ما بعد الحرب العالمية الأولى ؛ وفي فترة ما بين الحربين هبت رياح جديدة آتية من وراء المحيط الأطلسي ، أيقظت الحياة الأدبية ، وفتحت أذهان الناس على ألوان جديدة في مختلف الأنواع : في الشعر ، في القصة ، في المقالة ، في النقد ، في الدراسة ، وأخيراً في المسرحية ، إذ نشر جبران تمثيلية « إرم ذات النمل » وأصدر ميخائيل نعيمة مسرحية « الآباء والبنون » وبدأ عهد « الواقعية الاجتماعية » في المسرح اللبناني .

الأول أفاد من روايات المؤرخين القدامى عن « إرم ذات النمل » في إبراز فكرة عزيزة على قلبه ، هي أن الذات آمن ما في الوجود ، وأنها هي الكنز الأسسى الذي ينطوي على جميع الأمجاد والمسرّات والأفراح التي يتوق إليها الانسان . والثاني صور انشقاق الأجيال في الرأي ، والفكر ، والميل ، حول أهم



سعيد عقل





سعيد تقي الدين

أقاريء إن سعيد عقل ، يتناول موضوعاته من الخارج ، خارج مجتمعه ، وخارج تاريخ بلاده ، وخارج الجوف الفكري الذي يتقلب فيه الناس من حوله ، وهو بذلك « مقلد » للفرنجة الذين استعادوا التوراة ، والميثولوجيا اليونانية ، لبناء آثارتهم المسرحية . وذلك هو شأنه في « قدموس » أيضاً ... أما شاعرية سعيد في هذين الأثرين المسرحيين ، فإنها تملو وتهبط ، شأنها في غيرها من الآثار ، ولكنها لا تنسجم مع الفن المسرحي ، كما يبدو ، ولا تجد فيه منطلقاً للفسيح ، ولا تظهر به أقوى مما هي في قصائده ، ولا أصفى ، ولا أغنى ...

ويجيء على الأثر ، أي بعد سعيد عقل ، كاتب مسرحي يرجع بنا إلى « الآباء والبنون » ، إلى « فوق الانتقام » ، هو سعيد تقي الدين الذي كان قد أصدر « لولا المحامي » وفيها تصوير صحيح لحالات اجتماعية لبنانية ، ثم وقف ...

يقول سعيد تقي الدين في مقدمة « لولا المحامي » : « ... فأنا لم أعمد إلى محلي فاستوحيتها قصة خيالية ، بل رجعت إلى الحوادث التي حو لي ، وأخذت منها ما يوافقني

ثم نسقتها وزدت عليها وقدمت وأخرت ، وأنا لا أعلم في كل هذه الرواية حادثة لم أشهدها أولاً لا يحتمل وقوعها ... »

هذا صحيح ، فأبطال تقي الدين كأبطال فريد مدور ، والأشياء التي يتحدث عنها قريبة من العيون والآذان ، كل العيون وكل الآذان ...

وقف قليلاً بعد « لولا المحامي » ثم ظهر في « نخب العدو » و « حفنة ربح » أنه لم يكن متوقفاً ، وإنما كان يعد غيرها ، وأتبع هاتين بمسرحية « المنبوذ » .

لا أظن أن سعيد تقي الدين « موهوب » في الأدب المسرحي ، وإن كان هو يعتقد أنه فاق الأولين والآخرين ! أراه يتفوق في وصف المبرورين ، والمالعين ، واليهوائيين ، وسائر المعنويين أخلاقياً ، أولئك الفئة من الناس

الذين حيل بينهم وبين اكتشاف ذواتهم ، أو التفكير في شيء من أسباب اكتشافها ، ووسائل تحقيقها ، وقل أن تعثر لديه على ومضة من ومضات الفكر السامي ، أو الروح النبيل ! لقد يضحكك في بعض المواقف ، ولكن إضحائك

هذا لا ينبع من هدوء نفسه ، وبعد نظره ، بمقدار ما يرد عليل الضحك من صورة فوتوغرافية تمكن من التقاطها ، والتعبير عنها ... فالحياتة من حوله

موضوعات الحياة من الأزواج إلى الحب إلى المعاشرة إلى الطريقة الانفاق والكسل ، وأوضح ما يعتور المجتمع اللبناني من علل تحدثت إليه بالعادة ، واستقرت في تقاليده ، وأوجدت ذلك الشقاق بين الآباء الذين يهيئون دون تفكير بالحياة الحديثة المتجددة ، والبنين الذين يهتدون إلى التخلص من القديم في الأدب ، وفي طراز المعيشة ، وفي التفكير الاجتماعي والسياسي .

— ٣ —

لم يكن يطلع نعيمة مسرحيته « الآباء والبنون » حتى لقيت — إلى جانب قصصه وفصوله النقدية — رواجاً عظيماً في مختلف الأوساط ، وإقبالا منقطع النظير لدى الأوساط الأدبية خاصة ، فترك الناشئون يومذاك الأساليب التقليدية المتبعة ، وعزفوا عن « الوعظ » والارشاد ، واتخاذ الأدب المسرحي وسيلة إلى الاعتزاز بالمفاخر السابقة ، والمآثر التليدة ، وتحولوا نحو « الواقع » الذي يعاني منه المجتمع ما يعاني في الأسرة ، والمدرسة ، ودوائر الحكومة ،

والمناجر ، والأسواق ، وأخذوا في نقد هذه الأوضاع ، وقول ما يريدون قوله عنها على لسان أبطال مسرحيين ، فكانت مسرحية « فوق الانتقام » لفريد مدور التي مثلت على مسرح « وست هول » في جامعة بيروت الأميركية عام ١٩٣١ .

الأبطال في هذه القصة غير ما نعرف من المسرحيات السابقة ، فليس فيهم ملوك ولا أمراء ولا قواد ولا خلفاء ، وإنما هم من أبناء الشعب ، يقومون بأعمال عادية ، موظف بنك ، وفلاح ، وصاحب فندق ، ونفر جفرتة ، ومستخدم ، وكاتب ، والبطلات كثيرهن من نساء بلادنا ، تعرف الواحدة منهن بأبيها ، أو بزوجها ، أو بنحبتها ، لا بدورها في الحياة ، ولا بقيمتها أو عملها في المجتمع .

المشكلات الأساسية التي تعرض للكاتب المسرحي في البلاد العربية — اللهجات الاقليمية ، الفصحى والعامية ، الحوار بين المرأة والرجل — زججت لها بداية حلول لدى نعيمة ومدور في ما قدما من إنتاج مسرحي ، وكانت خطواتها في هذا الحقل موفقة ، إذ مهدا الطرق أمام غيرها ، إذ لم يتورعان استعمال العامية ، وتركوا للممثلين والممثلات اختيار اللهجة ، وتركوا الأمر طبيعياً في الحديث بين النساء والرجال .

ولكن حدث ما ليس في الحسبان ! حدث أن انتقلت مصر إلى التأليف المسرحي ، وبلغت الشعر ، إذ أصدر شوقي « مصرع كليوباترا » وأعقبها بـ « مجنون ليلى » و « قمر بيز » و « علي بك الكبير » ...

ليست هذه هي أول مرة يكون لنا فيها مسرح شعري — كما علمت — بيد أن شوقي هز بقية الشعراء في العالم العربي إلى هذا النوع الأدبي ، وحرك فيهم الشوق إلى تجربة حظهم ، أو موهبتهم في هذا الميدان ، فما أطل تموز من عام ١٩٣٥ حتى انتشر في الملا اللبناني خبر مسرحية « بنت يفتاح » لسعيد عقل .

يظهر في هذه المسرحية صحة ما قررناه في بداية هذا الفصل من أن لبنان ظل مأخوذاً بالمدرسة الفرنسية ، فسعيد عقل يعترف في مقدمة قطعته هذه أنه « متأثر بطريقة راسين » ولكن يغالي في تقدير موقفه الشخصي حين يقارن نفسه بشكسبير وهوغو ... مقارنة لا مبرر لها من وجهة موضوعية تحت قلم ناشئ كان هذا أول ما أعطى في عالم المسرح !! وكيف دار الأمر ، يشعر

هاشم

بيروت

تلفون : ٢٦٠٧٩



مكتبة

شارع سوريا

كتب ادبية — مدرسية — روائية

ادوات قرطاسية

مبيع ومشتري كتب مستعملة

تجمع بالصور النابية والقلوب الغليظة والنفوس الواهية ، وكذلك هو مسرحه ، وأبطال مسرحه ...

-٤-

ويدخل في إطار « الواقعية الاجتماعية » هذه التي طغت على المسرح اللبناني في آخر أطواره ، أكثر ما قدم المحدثون من مسرحيات اذاعية ، أو تمثيلية ذات فصل واحد ، قد يكون الأستاذ خليل هنداي أبرز العاملين فيها ، والمجلين بها ، فهو يظهر في مجموعة « سارق النار » وكأنه متفرغ الى هذا النوع من المسرحيات ، حيث نجد ست قطع تمثيلية في مدى مائة صفحة ، وكل قطعة عبارة عن فصل : وإذا كان يعتمد « الأسطورة » في قطعه هذه ، ويستلهمها موضوعاته ، فلا يعني ذلك أنه خرج عن واقعيته ، وإنما هو يتناول أفكاراً في موضوعات أسطورية أو تاريخية ليجلوها ، ويمدها في نفسك بالأيد والقوة حين تعجبه أو ليعبدك عنها ، ويحبك إياها حين ينفر منها ، أي أن الهنداي « مفكر » في قطعه المسرحية أكثر مما هو « سارد حوادث » أو « منظم حوار » ومن هذا القبيل مجموعة « مسارح وأبطال » لأديب مروه ، حيث يعالج الأدب المسرحي بروح واقعية ، ويأخذ حوادثه من الشارع ، والمخزن ، والمصعد الكهربائي ، والفندق .

وأما التأليف المسرحية الأخيرة ، فهي فيما أعلم ثلاثة : « عاقبة الظلم » للخوري الأسقي يوسف الحايك . و « سيمودون » للأستاذ رشاد داروث و « ديدون » لأسطفان فرحات . وكان يودي أن أشير الى « أبشالوم » لجوزيف نجيم ، ولكنها لم تصدر على حدة ، في كتاب خاص .

هذه المؤلفات ، عبارة عن عودة الى البطولات التاريخية ، والأجناد القومية والتوجيهات الأخلاقية .

الأولى ذرية ، وأبطالها وبطلاتها أمراء وأميرات . والثانية ذر أيضاً ، وهي حديث أو حوار عن « اللاجئين الفلسطينيين » وما عانوه . وما يعانونه ، أما الثالثة فإنها مأساة شعرية ، تتحدث عن تاريخ قديم شهد فيه لبنان مجداً قديماً ، والشاعرية فيها ضئيلة .

أينكون المسرح اللبناني قد انتهى حيث بدأ ؟ أهناك ما يبشر بهوض الأدب المسرحي عند العرب ؟ أيمن القول : إن المستقبل للمسرح العربي ؟

- هي أسئلة ترد . والحاضر لا يملك أن يقدم لها أجوبة شافية وافية . والأمر يظل معلقاً على الجهود التي يبذلها العباقرة في أي نوع من الأنواع الأدبية . وإذا كان هذا العصر يشهد أفولاً في « المسرح » فهلا يعني أن ذلك نهائي ، وأنه سيدوم ؟!

عبد اللطيف شراره

# بوزعها الاصدار الخاص من : ٣٠٥٠٠٠ ليرة سورية يا نصيب سرور رسل الرومي بمناسبة حلول عام ١٩٥٧



السيد محمد رضوع مراد  
رابع نصف الجائزة الكبرى  
من الاصدار السابق

الجائزة الكبرى للمحب الأول ٢٥٠٠٠ ليرة سورية  
الجائزة الكبرى للسحب الثاني ٥٠٠٠٠ ليرة سورية  
وهما من حق الجمهور

لا تسن ان تمن البطاقة الراجعة ليراق سورفيتلا  
وهي تدخل السحب معاً وتؤمن لك الربح مرتين

تدفع الجوائز كاملة خالية من كل الرسوم والضرائب



السيد سليم حيدر كامل  
رابع النصف الآخر من  
الجائزة الكبرى  
من الاصدار السابق

يجري السحب القادم في مدينة حلب بتاريخ ١/١/٥٧



## نظرات في المسرح الفرنسي الحديث

# الايدولوجية المتزمتة

بقلم عائدة مطرجي ادريس

ولست محاولتنا  
هذه تأريخاً للمسرح  
الفرنسي الحديث  
ولا جمعاً شاملاً  
لأعلامه ، وإنما هي  
محاولة لعرض ميزة  
رئيسية تطبعه  
بطابعها الخاص في  
حقبة معينة من الزمن  
شبيهة بهذه الفترة  
التي تمر فيها بلادنا

لا بد لي ، قبل ان  
اخوض في هذا  
البحث ، من توضيح  
سريع لكلمة  
« ايدولوجية » . فانا  
لا اقصد بها ، ما كان  
يقصده الفلاسفة حتى  
ايام « هيغل » ، اي  
الفكرة المجردة التي  
يبني على اساسها النظام  
الفلسفي ، الفكرة

العربية ، خاصة في مرحلتها الأخيرة ، من معركة حياتنا القومية .  
لقد كان لولايات الحرب اثرها البالغ في النفوس الشابة من أبناء هذا الجيل ،  
فقد دب اليأس اليهم وتغلغل في كيانههم . ولم تنهر جميع القيم أمام قوة المعتصبين ؟  
ثم ما نفع هذه النظم الفلسفية المكسدة التي لا تستطع ان تعالج مشكلة واحدة  
من مشاكل هذه الحياة ؟ والعلم ؟ هل استطاع ان يحل جميع المضلات او  
شيئاً منها ؟ لا لم يواجه العالم قضايا أكثر من التي يواجهها اليوم ، ولم يكن  
في الزمن من الأزمان مدعواً الى ان يجيب على كل معضلة تعترضه مهما كان  
الثمن كما هو مدعو اليوم

لقد بات من العسير ان نجعل ان لا جواب اليوم الا ويتضمن مجازفة وان  
كل مفهوم للانسان هو مشروع داخلي .

ان هذه الحياة القلقة ، المضطربة ، المتشككة هي التي دفعت انسان هذا  
الجيل لكي ينكمش على نفسه يستكشفها ، وينظر الى ما حوله على ضوء الواقع  
ما جعل النغم المسيطر على انتاجه ، القلق واليأس . لقد اصبحت غاية الكتابة  
عند الكثيرين تعني ان يصب الكاتب فكره على مشاكل عصره التي تلاحقه من  
غير ان يجد مبرراً للهروب .

من اجل هذه الأسباب كلها اخذت الفلسفة تتسرب الى الأدب لكي تحتل  
فيه مكاناً رصيناً ، ولكنها الفلسفة التي غمست بالحياة حتى الأعماق !

من اعلام المسرح الذين اتسم انتاجهم بهذا  
الطابع الفلسفي القلق غبريل مارسيل وسارتر  
وكامو وروبلس وغيرهم من الذين كان يبدو  
لهم ان العنصر الهام في المسرح إنما يقوم على  
الفكرة ، على المعنى الذي يستمد الانسان من  
الواقع ، ذلك الواقع الذي لا مفر منه مادام الانسان  
قد التي في هذا العالم وجهاً لوجه مع قدره ، وما  
يحتوي هذا القدر من معان مختلفة تتصل بعلاقته  
مع خالقه ، مع عالمه ، مع اخيه الانسان .

ولقد اصبحت سيطرة الفكرة - المعنى -  
شديدة في هذا المسرح ، حتى بات من العسير  
فهم اية مسرحية من مسرحيات سارتر او  
مارسيل او كامو مثلاً الفهم التام المقصود ما لم يكن  
للمرء فكرة مسبقة عن فلسفة كل منهم .

وتأكيداً لما ذهبنا اليه - اي غلبة المعنى على  
المسرح الفرنسي الحديث واهتمامه بالتواحي  
الانسانية والاجتماعية وتغلغل الفلسفة الحية اليه  
تغلغلاً يصعب ادراكه للنظرة الاولى - سنستعرض

الحفاة التي خلت من كل معين للحياة ؛ وانما اقصد بها هنا - ولا بد لي من هذا التفريق  
ليتضح النهج الذي سأسير عليه - الفكرة المعاشة ، الحية ، التي يستمد المرء  
من صميم تجاربه الخاصة او من تجارب سواء من الذين عايشهم . وهكذا تصبح  
كلمة ايدولوجية هنا مرادفة لكلمة معنى Signification . ولهذا  
الملاحظة فاحية هامة جداً ، في المسرح بنوع خاص ؛ ذلك ان المسرح يقوم  
على عنصرين هامين يتضمنان العالم الخارجي (اي ما يشمل الكادر والتمثيل)  
والعالم الداخلي (اي ما يشمل التحليلات النفسية والمعاني) . ولقد كان  
احد هذين العنصرين يغلب على الآخر باختلاف العصور . اما المسرح الفرنسي  
الحديث ، ولا سيما في انتاج ما بين الحربين ، فانه يتسم بغلبة الفكرة او المعنى  
على التمثيل .

يذكر غايتون بيكون Gaëtan Picon (١) في فصل كتبه عن المسرح  
محدداً القطعة المسرحية بأنها « اولا قطعة تتمتع بميزات كل قطعة مكتوبة ،  
ولكنها قطعة صنعت لكي تمثل ، اي لكي تعاش امامنا ، لكي تتصل بنا  
وتدفعنا الى الاتحاد الضروري بين بطل العمل والمختبرين . وهذا الاتحاد  
يمكن ان يتم بطرق غير طرق الأدب الصافي .

» اما الأدب المحض فما هو الا قطبه الأقصى ؛ اما القطب الآخر فهو قطب  
« تمثيل » الوجه والحركات والأحداث . ان المسرح يتعلق بالعالم الفكري

وبالعالم المادي ايضاً . انه تمثيل للأفكار ، وهو  
ايضاً تمثيل للأجساد . هذا هو نطاقه المتشعب ،  
المتنوع . وبقدر ما ينتسب المسرح الى أحد هذين  
العالمين ، يجب علينا ان نميز بين « مسرح  
الكتاب » هذا المسرح الذي تكفيه القراءة وحدها  
لكي تظهر قيمته ، « والمسرح - المسرح » الذي  
يتوجه الى السمع أكثر مما يتوجه الى القراءة والى  
التمثيل أكثر مما يتوجه الى الخيال »

ثم يتابع « سيكون » فيقول « ان ملاشك فيه ان  
اغلب المسرحيات الدراماتيكية الكبرى المعاصرة  
تنسب الى « مسرح الكتاب » .

ونحن ، في هذا البحث ، سوف نوضح  
الأسباب التي جعلت المسرح الفرنسي الحديث  
يتسم بهذا الطابع الخاص .



عائدة مطرجي ادريس

بعضاً من مسرحيات مارسيل وسارتر وكامو ، مكتفين هؤلاء لأنهم يؤيدون فكرتنا خير تأييد أولاً ولصيق المجال ثانياً .

لنستعرض مسرحية مارسيل « النعمة » . انها تمثل قصة فتاة كانت مخطوبة الى شاب قد اصاب فيما بعد بالتهاب في رئتيه مما ادى الى تأخير الزواج . ولكن الفتاة ابت ان تفقد حبها فقررت ان تزوجه قبل ان يستفحل به المرض . وتم الزواج بالفعل وسكنا في جبل قرب المستشفى . وكانت الزوجة ، بكل ماملكت من ارادة تحاول ان تشفي المريض فاخذت تشعره بانها نقية طاهرة وكانت بحاجة الى ان يشعره بذلك لانه كان قد اخذ يميل الى نوع من الصوفية لا يمكنها ان تصمد بفكرة ألا تكون زوجته غير تلك . وكانت الزوجة ترقب حالات زوجها القريبة من الهذيان ، ويحدثم النزاع بينها ، وتثور الزوجة ضد شفقة زوجها على نفسها العمياء ، فتستسلم في النهاية الى استاذ لها . وتعرف الزوجة



غابرييل مارسيل

بهذه الحيانة ، فتثور اعصاب الزوج محاولاً لأول مرة ان يكون هو الزوج العشيقي . ثم تملكه الحقائق الصوفية من جديد فلا يرى في هذه الحيانة الا فعل الارادة الالهية التي تريد ان تحول بينه وبين الوقوع في حفرة الجنسية البغيضة مرة اخرى ، فيموت مذهولاً .

هذا هو المعنى الظاهري للمسرحية ، اما المعنى الحقيقي الذي تضمنه فلا يمكن للقارئ ، بله للمتفرج ، ان يسبر اغواره بسهولة الا اذا عرف نزعة مارسيل الروحية ، تلك النزعة التي ترفض ان تستسلم دائماً الى التفسير المادي للعواطف الانسانية ، التفسير بالاسباب . ان ما يريد ان يبرهن عنه مارسيل هنا ، هو ان في اعماقنا ابداً ما يبعد هذا التفسير ، انه نوع من الايمان ، نوع من النعمة يصعب شرحها او تحليلها . انه شيء يتجاوز حدود التجربة ، ويتجاوز بالضرورة اظهاره بسهولة على خشبة المسرح .

وكذلك مسرحيته « Le Quatuor En Fa Dieze » فانها تحمل في طياتها معاني عميقة وتمثل افكاراً لا يمكن للمشاهد ان يتوصل الى كنهها بسهولة مالم يأتلف مع فلسفة مارسيل . انها تشمل نقداً للذاتية ، نقداً مجرباً ومعاشاً في غمرة العمل الدراماتي . وتتخلص المسرحية في ان البطل ستيفان الموسيقي زوج غير مخلص تضطر امرأته الى ان تطلقه . وكان له اخ يدعى روجيه يكن لامرأة اخيه احتراماً شديداً فظل يتردد عليها بعد الطلاق واقنعته في النهاية بان يتزوجها . وتم الزواج ، وظل شيخ الزوج القديم ماثلاً بينها بالرغم من ان الأخوين ظالا يلتقيان ويتحابان في السر . ويصدق مرة ان تختبئ الزوجة في زاوية مظلمة من غرفة الموسيقى مدفوعة بقوة مجهولة تنصت الى هذا اللحن الذي شهدت ولادته منذ سنوات عديدة والذي ضمنه ستيفان كل نفسه . لقد اخذت هذه الموسيقى تتسلل عذبة الى نفسها كأنما ه صوت مؤنب ، فاذا بها تتسلخ عن هذا العالم الذي يضع حدوداً فاصلة بين « الأنا » و « الأنت » . لقد زالت امامها جميع المتناقضات فاخذت تتحرك فيها عاطفة قوية جديدة تنجس نحو روجيه ، اخي ستيفان ، الرجل الذي يحب ستيفان ولأنه يحب ستيفان !

لقد اوضح مارسيل باقتضاب معنى هذه المسرحية في احد كتبه (١) قائلا : « ان ما يتكشف لأبطالي هنا في اطار من النور الذي قد لا تضل حياته ، يتجاوز النظم المغلقة التي يحبسنا فيها الحكم ، انه نوع من عدم التمييز المجدي تتصل فيه الكائنات في عمل الاتصال نفسه وبه . ولكن عدم التمييز هذا بين الأنت والأنا ، بين « الأنت » و « الهو » ما هو بالعنصر المحايد الذي يتوجب علينا ان نفحص فيه وان نستقيل . وانما هو في الأصح نوع من الوسط الحي من الروح تستمد منه قوتها وتتجدد في التجربة ! . (١)

هذه المسرحية هي كما ذكر المؤلف نفسه شرح حي نظرية « الأنت » التي تتكشف عنها فلسفة مارسيل والتي تشكل المحور الرئيسي الذي تدور حوله . ان هذا النوع من ذوبان شخصية روجيه وستيفان ما هي وحدة عقلية يمكننا ادراكها وتمييزها ، وحدة ترى فيها المرأة بوضوح في احدهما الشبه كما يعرف الولد من ملامح ابيه . ان ماهية ستيفان تظهر في روجيه نفسه ، ماهيته الحقيقية الميتافيزيقية التي تشع في روجه بفضل هذا الحب العميق الكامن بين الأخوين ليؤلف بينهما .

لقد جسدت هذه المسرحية ما صرح به مارسيل اكثر من مرة من « ان الكائنات تتحقق بفعل الاتصال وفيه التحقق الصادق الخلاق » . وان نحن استعرضنا اغلب مسرحيات مارسيل رأينا ان كل واحدة تجسد فكرة معينة آمن بها المؤلف ايماناً صادقا تنبض فيها الكلمات على شفاهه ابطاله . « قصر الرمل » Le palais du Sable الذي سبق في ظهوره المسرحية السابقة يجسد الفكرة الخاطئة التي تراود البطل من ان الانسان يستطيع ان يعيش حياته كما يحلو له . انه يكتشف في النهاية ان الانسان محتاج الى الآخرين وان كل فرد يحدد مصير الآخر اراد ذلك ام لم يرد .

وكذلك مسرحية « Iconoclaste » ايكونوكلاست « فانها تجسد فكرة الأمانة الخلافة التي تشكل احدى النقاط الرئيسية لفلسفة مارسيل انها توحى بالفكرة التي تحت المرء على ان يرتفع عن المستوى الموضوعي ، المستوى المعطى ، لينتقل الى مستوى السر . انها توحى بما وضحه مارسيل فيما بعد في ابجائه الفلسفية من ان السر هو الكائن الميتافيزيكي الذي لا يمكن للحياة ان تتنفس بدونه : « لعل السر وحده هو الذي يجمع . ومن دون السر تصبح الحياة غير صالحة للتنفس » هذا ما يردده بطل المسرحية

والحقيقة أيضاً ان مسألة الحقيقة Authenticité هي التي تشكل نقطة الارتكاز في مسرحيته « رجل الله » . Un homme de Dieu وهي مسألة مطروقة هذه المرة من اجل ذاتها : هل نحن حقاً ما نعتقد اننا اياه ؟ وهل باستطاعتنا ان نعرف حقيقة ما نحن ؟ هذا هو السؤال الذي طرحه على نفسه البطل « كلود » في غمرة مأساة عائلية . لقد خائنه زوجته مع شاب آخر وكانت ثمرة هذه الحيانة فتاة غفر لها « كلود »



الناصح ، الناصح أكثر ما ينبغي به » (١)

وهكذا نرى ان الحوار كان عند مارسيل حاجة نفسية ، ميلا طبيعياً ترعرع معه منذ الصغر حتى اذا ما بلغ الشباب ورأى المأساة الإنسانية تتجلى في اروع مظاهرها ، في الحرب ، حيث تنهار القيم الإنسانية ، ويقتل الإنسان أخاه ، وتتكدس تلك الأشلاء جيفاً ننته بعد ان كانت ترخر بوميض الحياة المقدسة ، بعد ان رأى هذه الحقيقة اخذ تفكيره يتعمق شيئاً فشيئاً نحو الوجود كواقع حي فقاده ذلك الى الطريق المؤدي نحو فلسفة الحياة المعاشة . لقد اوحى له الأشلاء المكسدة بعلاقة النفس والجسد ، وانتهى على التوالي بان هذا الجسد الممتلك القاني لا يمكن ان يكون كل شيء . ان سرّاً يكمن وراءه ، سرّاً يكمن في علاقته مع النفس التي لا يدرك كنهها . ولا بد لهذا السر من موح له. وهكذا ارتفع مارسيل من الواقع الى الأحساس بالله ، الأحساس به كذاتية قابلة ، كألأنت .

لقد كان مارسيل اذن فناً مسرحياً بطبعه ، وكانت افكاره وليدة التجارب المعاشة ، والأحساس الفني الصادق ، فحالفه النجاح في معظم مسرحياته ، فلم يعوزها لا الشعور الحي ، ولا الكلمات النابضة ولا مجيئها التكلف . وهذا هو السر في انك تقرأ مسرحياته او تشاهدها فلا تبدو لك فلسفية لوهلة الأولى . ذلك انه قد جعل نقطة الارتكاز لا الفكرة المجردة بحد ذاتها ، وانما جعلها في الأشخاص ، الأشخاص الذين سألهم وهم في غمرة وضعهم الدرامي ، الأشخاص الذين تجري في عروقهم دماء الحياة . من اجل ذلك بالذات ايضاً كانت مسرحيات مارسيل تحتفظ بمعاني عميقة لا نستطيع سبر اغوارها بسهولة . انها بعض حياة ! واي لغز اقوى واعق من لغزها ؟ ان المأساة تنبع عنده من تناقض الداخلي الذي يعاينه الأشخاص كما رأينا . ان عالمه داخلي تتحد فيه الفكرة والشخص الذي يمثلها فتتحد معها الحركة الدرامية والحركة الدليالكتيكية . ان المأساة هنا في الفكرة نفسها ، لأن هذه الفكرة منقسمة في الإنسان لا في افق موضوعي متعال .

لقد مشى الفلسفة والدرام عند مارسيل جنباً الى جنب ، وكان تطور الفكرة مرافقاً لتطور الشكلي فكان هذا المسرح الحي .

اما سارتر فقد استمد ادبه من تجارب عصره ، ولكنه بدلا من ان يسمو بالأحداث كما فعل مارسيل ، فيعمل على اليأس بالأمل وعلى الانتفاض من الآخرين بالحب والاتصال والقابلية فتكتسب بذلك فلسفته ، على واقعيته ، صبغة روحية ، بدلا من هذا كله ظل سارتر اشد التصاقاً بالبيئة كما هي ، البيئة التي يفتتها اليأس وينفضها الآخر ويمحو وجودها ، البيئة التي تدعو الى القرف والتي لا تجد سبباً تبرر به وجودها ، البيئة العطشى الى الحرية ، الى الانعتاق من العبودية ، عبودية الآخرين

— التتمة على الصفحة ٧٥ —

(١) راجع كتاب « المسرح المعاصر » في فصل كتبه مارسيل تحت عنوان « المسرح والفلسفة وعلاقتها في انتاحي .

ولأمها . وتمر السنين ف يرجع العشي وقد انهكتته حياة التعب والمجون واشرف على الموت فطلب ان يرى ابنته قبل وفاته . اذ ذلك ينبعث الماضي الذي توهم كل من الزوج والزوجة انه قد زال ، وتنبعث الأسئلة التي يواجهاها : هل اعترفت الزوجة بخطيئتها لأن علاقتها المستمرة مع عشيقها تخيفها ؟ واي رجل هو ذاك الزوج حتى اعترفت له بكل شيء ؟ هل صحيح انه لم يعرف ان يحب كما يحب الرجال ويكره كما يكرهون حتى غفر لها بهذه السهولة ، ام ان مهنته - كرجل دين - التي اصبحت آلية لكثرة ما تكررت ، هي التي دفعته الى هذا الغفران ؟ لقد كشفت هذه التجربة القاسية للزوجين انها كانا يعيشان في زيف مع نفسيهما . اجل لقد غفر لها لأن هذا الغفران لن يكلفه شيئاً ، بل انه كفيل بأن يباعد العار عن بيته وبأن يربط اليه الزوجة الجريحة . لقد كان انايماً معها . انه لم يحبها ولم يعاملها كما يعامل الزوج زوجته ، بل تركها جريحة تعاني الآثام وحدها . لقد كشف العشي للزوجة في هذا اللقاء الذي تم بينهما بعد فراق طويل الحقيقة المرة . وها هي الزوجة تكشفها بدورها للزوج .

الحقيقة التي تكتشف من هذه المأساة تكمن في ان المرء لا يستطيع ان يكتشف وجوده الحقيقي الا بان يتجاوز « مهنته » ليعيش بصدق حياته كأنسان تدب في عروقه الدماء ، ليحس ، ويشعر ، لا ليفكر دوماً ويحبس نفسه في سجن العقل والمقول ، هذا السجن الذي يبعدنا عن واقع الحياة تاركاً في نفوسنا فراغاً رهيباً .

وليس في استطاعتنا ان نستعرض مسرحيات مارسيل كلها لكثرتها . ونعتقد ان ما ورد كاف لأعطاء فكرة واضحة عن ميزات هذا المسرح الفني بالأفكار ، والذي لا يستطيع المرء ان يكتشفه ، على حقيقته ، لمجرد رؤية اشخاصه يتحركون على خشبة المسرح . انها قطع تحتاج الى القراءة الواعية او المشاهدة الواعية المتربصة ايضاً . فهي اذن ابعد ما تكون - كما رأينا - عن ميزة المسرح للمسرح الذي يعتمد على التمثيل اعتماداً كبيراً ، ويعتمد قيمته منه .

ولكن هل يعني ذلك ان مسرحيات مارسيل قد وجدت كلها لأظهار افكاره والدعاية لها ام انها جاءت لتلقائية تلبية لحاجة في نفس الفنان ؟ وهل طغت الفكرة - المعنى ، بحيث افسدت الجو الحقيقي ، الذي يجب ان تنعم به المسرحية ؟

قبل ان نجيب على هذه الأسئلة لابد لنا من اللقاء ببعض اعضاء على حياة مارسيل طفلاً وشاباً ، علنا نرى فيها خطوطاً تسهل علينا الجواب .

لقد كان الطفل مارسيل فتى وحيداً وكان مفرماً بالحوار يتكلم تارة مع نفسه وطوراً يتخذ لنفسه اخوة واخوات يتجارب معهم . ومن هنا نشأت رغبته الطبيعية للاتصال مع الآخرين ، للتبادل مع « الأنت » فيما بعد . ولنستمع اليه يروي ذلك : « اذكر جيداً انني قد اخترعت واتخذت من نفسي اخوة واخوات كنت اتبادل معهم الأحاديث ولن اتردد اليوم في التفكير بان هؤلاء المحاورين الخياليين كانوا في الحقيقة ابطالي الأولين . ويبدو لي ان المسرح قد تكشف لي في سن مبكرة جداً كأنما هو التفتيش عن مخرج ، عن الوساطة للخروج من وحدة ضرورية ، من وسطي العائلي



سارتر

# رووس الآخريه

من روائع المسرح العالمي الحديث

م. ١٩٥٤

بقلم : مارسيل أيميه

نقلها عن الفرنسية : الدكتور سهيل إدريس

لا تزال مسرحية «رووس الآخريه» تَدُلُّ على بعض المسارح الفرنسية ، ولا تزال تثير ضجة كبرى في اوساط القضاة واوساط الشعب على حد سواء . وقد اقيمت الدعوى على مؤلفها حين عرضت للمرة الاولى منذ سنتين بحجة انه يسيء الى سمعة القضاء الفرنسي ، ولكن لم يُحْكَمْ على المؤلف بشيء ، لانه لم يتهم أحداً بالذات . وهذه المسرحية الرائعة تفضح الضمير المزيف في بعض رجال القضاء الفرنسي وتحدث عن الفضائح التي تقع في تلك الاوساط . واذا كان في فرنسا بعض الاحرار الذين لم تفسد السياسة ضمائرهم ، فان فيها كثيرين من الذين أصبحت ضمائرهم مدخولة ، ولا سيما اذا واجهوا قضايا الشعب العربي في الجزائر . وبالرغم من ان هذه المسرحية تتناول القضاء الفرنسي ، فاننا نستطيع ان نتخيل منها بعض الضمائر الفرنسية التي زيفتها النزعة الاستعمارية . وهذا هو الفصل الاول من هذه المسرحية :

رينيه (مقبلة جوليت) - يا عزيزتي المسكينة ، اية حاله نفسية تعانيه الآن ! جوليت - آه ! لو كنت تعلمين ! بعد الظهر ، لم اكن اتماسك على قدمي ، حتى اذا بلغت الساعة السابعة ، كانت الحياة قد تقلصت عني . رينيه - انك يا عزيزتي تبالغين في جلب الهموم لنفسك . لويس - لن يحدث شيء ذو خطر ، حتى ولو افترضنا اسوأ النتائج . جوليت - اعرف ذلك ، فانه ينبغي لي الا افكر به ، ولكنني لا استطيع . لقد كان فردريك يعلق على هذه القضية أهمية كبرى ، وكان شديد الانشغال بها ، حتى اني لم اكن استطيع اذ نفسي ان افكر بشيء آخر .

لويس - انك لتبالغين في الاهتمام بهذا الأمر . جوليت - ذلك ان اخفاقاً يصيبه ، يوشك ان يلحق الأذى بسمعته وعمله . لويس (متشككاً) - اوه ! تعلمين ان سمعته وعمله ... جوليت - بمزاجه ، على اي حال . إنه بحاجة الى النجاح كي يشعر بالسعادة . (ملففة الى الرواف) كلا ، ليس هو أباكم ! ناموا يا أعزائي ، ان الوقت متأخر جداً ، وانا أعدكم بان يدخل عليكم البابا ليقبلكم حالما يعود . لويس - اني واثق بفردريك . كوني على يقين من انه سيعرف أن يفيد من الوضع خير إفادة ، وثقي ، يا عزيزتي جوليت ، ان زوجك سيكون

## أشخاص المسرحية

النائب العام مايار

جوليت مايار (زوجته)

رينيه اندريو

لويس اندريو

النائب العام برتوليه

روبرت برتوليه (زوجته)

بييريت

فالورين

الحادث يجري في «بولدافيا»

قاعة استقبال النائب العام مايار . في الداخل ، نافذة كبيرة ذات اربعة مصاريع ، اثنان منها مشقوقان . من ناحية الخديقة ، جانب من رواق غير مغلق يفضي اليه بوساطة درجتين . ومن جانب الساحة ، باب . بمقاعد مختلفة ، طاولات ، بيانو . تمثال نصبي لمونتسكيو قائم على قاعدة .

## المشهد الأول

جوليت مايار ، امرأة في الثلاثين ، باهتة الهيئة ، من غير أناقة . تذرع القاعة وتنظر الى ساعتها . الخادمة بييريت تدخل رينيه اندريو ولويس اندريو وهما بلباس المدينة .

رينيه - جوليت ، ما كانت النتيجة ، يا عزيزتي ؟

جوليت (هابطة الدرج) - لا شيء ! انه لم يخبرني بعد .

لويس - ليس في ذلك ما يدعو الى القلق . فانه يحدث احياناً ان تمتد

المناقشات حتى منتصف الليل . تذكرني قضية «لوموان» .

جوليت - اني اذكرها ، ولكنه يومذاك خابرتني في فترة رفع الجلسة .

اما هذه المرة ، فلعله لم يستطع ان يتصل بي ، او لعله ، بكل بساطة ، قد نسي .



لويس - بالطبع كان موقفه قوياً . ولا بد انك تصرفت بالقضية تصرفاً بارعاً .

مايار - الحق اني كنت خائفاً . وقد حسبت عشرين مرة ان المتهم قد أنقذ رأسه . لقد شعرت بأنه يفلت مني ، يتسلل بين أصابعي . ولكنني كنت اوفق كل مرة الى القيام بالضربة التي كانت تعيده الى الخطيرة .

لويس - حظيرة العدالة ! ( يضحكون )

مايار - ولكن اسوأ ما في الأمر ان هذا الحيوان كان يوحى بالود . وليس هناك ما هو أشق من ذلك على قائب عام ، ولا أخطر . انه لم يكن مطلقاً ذلك الوحش الذي كنا ننتظر رؤيته . بل لقد كان عكس ذلك تماماً .

لويس - ما مهنته في الحياة ، متهمك هذا ؟

مايار - انه عازف جاز .

لويس - آه ! حقاً !

مايار - تصور فتى في الخامسة والثلاثين ، ذا مظهر متميز بالرغم من مهنته ، ووجه حيوي يتنفس الصراحة والاشرف ، ونظر ذكي ، وحركات رشيقة وطلاقة في اللسان ، وصوت مرتعش أحياناً ، جدير به ان يهز النفس . رينيه - وهل كان جميلاً ؟

مايار - لا بأس . والى ذلك ، حظ من الأناقة في الملابس ، ورشاقة مهملة بعض الشيء .

جوليت - وهل كان في عداد اعضاء المحكمة نساء ؟

مايار - اثنتان .

جوليت - اذن ، فقد كان كل شيء ضدك حقاً !

مايار - بوسلك ان تقولي ذلك . وحين كان المتهم يعلن برأته ، كنت أشعر بان القاعة تنحاز اليه ، بل المحكمة والرئيس . وعند ذاك كنت ارفع عقيرتي وأعيده الى الجدار : « اين كنت مساء اول حزيران بين الثامنة ومنتصف الليل ؟ »

لويس - حقاً ، اين كان بين الثامنة ومنتصف الليل ؟

مايار - في بيت ضحيته ، من غير شك ! على انه يزعم ، هو ، انه قضى الامسية في فندق بـ « صاحبة امرأة مجهولة » . وقد كان هذا امرأ مضحكاً ، بالنسبة لقضية التبرير ، ولكنه كان يؤكد ذلك بطريقة كان اعضاء المحكمة يهزون لها . وأخيراً ، ارتد الود الذي كان يوحى له انحره ، وأن فضل ذلك عائذ الي .

رينيه - وكيف بلغت ذلك ، يا ساحري العزيز ؟

مايار ( مستعيداً لهجة الخطابة في المحكمة ) - سادتي القضاة ، ان امامكم قاتلا ليس اخطر سلاحه السكين او المسدس ، بل هذا الود الذي يوحى به ... ( مثيراً لهجته ) ما تقولون في ان نتحدث حديثاً آخر ؟ ليست بي رغبة ، مهما كان الأمر ، ان اعيد المحاكمة وحدي .

لويس - يا للخسارة !

جوليت ( ملتفتة الى الرواق ) - نعم يا اعزائي ، لقد عاد البابا ... إنه هو الذي سيخبركم ذلك . ( لمايار ) انهم الاولاد . وهم لا يستطيعون النوم . اذهب فقبلهم وانبئهم النبأ السعيد . وما اشد ما سيفرحون !

مايار ( متوجها الى الرواق ) - يا احبابي الصغار ! عند الظهر ، استوعدي « الان » ان أحل له رأس المتهم !

( الجميع يضحكون . يرقى مايار الدرجتين المفصيتين الى الرواق )

جوليت ( لمايار ) - لقد قضوا الامسية كلها وهم يحكم بعضهم على بعض بالاعدام !

( ضحكة متلطفة من مايار الذي يختفي في الرواق )

عما قريب احد مشاهير الرجان المرموقين في بولدفيا .

جوليت - ان هناك كثير من المصادفات والعناصر غير المتوقعة التي قد لا تكون في صالحه ! جو القاعة ، او اعضاء المحكمة ، او مزاج الرئيس ، او تردد شاهد ، ما يديري ؟

رينيه - اما انا فلست قلقة . ان زوجك يعرف ان يفيد من كل شيء ، حتى من غير المتوقع . انه يملك عقلاً منظماً .

جوليت - انه هو ... فانا اسمع وقع خطاه ... يا إلهي ، شرط ان يحمل نبأ سعيداً ، لم يتفق لي يوماً ان شعرت بمثل هذا القلق وهذا الضيق .

## المشهد الثاني

( يدخل فرديك مايار من باب الساحة حاملاً محفظة جلدية . انه رجل في الثامنة والثلاثين . تتقدم جوليت ورينيه ولويس للقائه . )

لويس - اي نبأ تحمل لنا ؟

( يهز مايار رأسه بكآبة )

رينيه - قضى الأمر . لا بد ان فالورين ، هذا الحيوان ، قد انقذ نفسه . جوليت - لقد حدثت بذلك .

لويس - يا عزيزي المسكين . إذن ، لا ؟ لم تسر القضية حسب مرامك ؟ مايار ( ينفجر ضاحكاً ، ويقبل على جوليت هبة المنتصر ) بلى ، بلى ! قد سارت الأمور على ما يرام ، ما دمت قد استصدرت حكماً على صاحبنا هذا .

لويس - أصحيح ما تقول ؟ حكم بالاشغال الشاقة ؟ مؤبد ؟

مايار - ابدأ . بل هو حكم بالاعدام !

رينيه ولويس ( مصفيين ) - براؤو ! براؤو ! ان هذا لمدھش !

جوليت ( مرتبة على عنق زوجها ) يا حبيبي ! كم انا سعيدة ! لا ، انك لا تستطيع ان تتصور مبلغ سعادي ! ليتك عرفت الضيق الذي مررت به ! كنت لا اجزؤ بعد على ان أمل النبأ السعيد . لقد تأخرت عودتك ، ولم تتلفن . مايار ( متأثراً ) - صغيرتي العزيزة ( يقبل حبيبتاها ) لقد تأخر صدور الحكم ، وكان علي بعد ذلك ان استمع الى حديث رئيس غرفة « رويشون » الذي استبقاني عشرين دقيقة اخرى .

رينيه - وحين دخلت ، خدعتنا بهيئتك هذه ، هيئة الدفن ، كما لو ان صاحبنا قد اخلي سبيله ! ( لحظة ) انه لبشع ، هذا الذي عملته ، ايها النائب العام مايار !

( تأخذ رينيه وجوليت بذراعي مايار )

جوليت - نعم ، ان هذا بشع جداً ، ونحن جميعاً غاضبون .

مايار - استميت الجميع عذراً وأعدكم الا اعود الى مثلها .

جوليت - هل نساعه ؟

رينيه - هذه المرة نساعه لأنه رجل فريد ، عظيم ، عبقري !

لويس - اصارحكم بأنني لم أكن انتظر حكماً بالموت .

مايار - بكل صراحة ، أنا ايضا لم أكن أتوقع ذلك . صحيح ان في القضية جريمة دنيئة : فان صاحبنا قد قتل امرأة مسنة بقصد سرقتها ، ولكن لم يكن هناك ، بعد كل حساب ، دليل حاسم . كان هناك بالاجمال باقية من القرائن الخطيرة ، ولكنها ليست مع ذلك الا قرائن . ان آثار الأصابع ، التي هي آثار اصابعه دون شك ، لا تشكل دليلاً كافياً . لهذا كان مجال الدفاع متسعاً . وقد قان المعلم « لانكري » : ليس لديك الا يقين معنوي . وقد كان هذا صحيحاً ، آخر الأمر .

### المشهد الثالث

جولييت (مبتسمة) - آه ! احسن اني ولدت فجأة من جديد !

لويس - : انك تشبهين فتاة تكشف علوبة الحياة .

رينيه (لوييس) - لست انت الذي توفر لي ابداً فرحة كهذه .

لويس - اوه يا عزيزتي ، انني امين متحف « لوغرين » ، وليس باستطاعتي ان آمر بقطع رأس أحد .

رينيه - ان تكون المرأة زوجة رجل ينصرف بحياة الآخرين ، لابد ان يكون هذا شيئاً لذيذاً !

جولييت (بلهجة ينفذ منها الغرور) - انا لست ادري ان كانت جميع نساء النواب العامين مثلي ، ولكنني استطعت ان اقول انني اعيش حقاً جميع قضايا

فردريك . فهو طوال الوقت الذي يعد فيه مطالعته ، منهمك ، متوتر الاعصاب سريع الغضب ، بحيث اشعر انني انا بالذات مسؤولة عن مصير القاتل .

رينيه - طبعاً . فان زوجك انت يجعلك تشعرين بالانفعالات .

جولييت - وحين تأتي نهاية الحكم ، فأية راحة واي انبساط ! لا سيما حين تعمره السعادة كما هو شأنه هذا المساء . أنا اشعر بأني خفيفة ، وان بودي ان اتسلى ... بل الحق ان بودي ان ارقص .

رينيه - سيسمح لك بكل شيء في هذا المساء . ( تذهب الى البيانو ) ان لويس راقص رديء ، مع الأسف ... وهو لا يزال على كل حال عند حد «التأنق» الذي كان يرقصه آباؤنا .

لويس - لا تصدقها . ان مهنتي تورث لديها بعض الماراة . انني ارقص كالجنية .

(توقع رينيه بعض انغام التأنق . ترقص جولييت ولويس خطوتين او ثلاثاً)

### المشهد الرابع

( تفتح بيبريت الباب الأيمن وهي تنظر ببسمة متوددة الى جولييت ، وتفصح الدخول للنائب العام « برتوليه » وهو رجل في الخامسة والخمسين )

برتوليه - اين هو المنتصر ، حتى أضمه بين ذراعي الاخويتين ؟ ( لجولييت ) مساء الخير ... ( يتناول كفيها الاثنتين ) ايها الزوجة السعيدة !

( لرينيه ) إن عينيها الجميلتين نديتان بالفرح والفخر ( يقبل يد رينيه ويشد على يد لويس ) اي نجاح هذا ، اليس كذلك ؟

رينيه - رائع ! فاتن ! انك ترى هذا ، الذي نحن فيه . ولكن ما اشد الأثر الذي خلفته هذه القضية في نفس هذه العزيرة المسكينة التي كانت ترتعش

هنا وهي تنتظر النتيجة ! جولييت ( لبرتوليه ) - انت ترى انني قد استعدت هدوئي تماماً .

برتوليه - في الواقع . ولكن ربما اتيت لأقطع لعبة صغيرة ؟ لويس - كنت اقوم باشياء مدهشة . وقد كادت جولييت تصيح من فرط الهاسة !

رينيه - اتراه قد سحق قدمك ؟ جولييت - اوه ، لا ( ضاحكة ) انه لم يكده يلامسها .

برتوليه - يا اصدقائي الطيبين ، انني اقترح ، احتفالاً بهذا اليوم المجيد . أن ...

### المشهد الخامس

( يظهر مايار في اعلى درج الرواق )

برتوليه - أسعدت مساء ، ايها النائب العام ! مايار - أسعدت مساء ، ايها النائب العام !

برتوليه - اوه ! انني ، بعد نصرك العظيم اليوم ، لست الا نائباً عاماً صغيراً لا قيمة له ، ووكيلاً متواضعاً للسجون والزنانات . اما انت ، يا مايار ، فاي فنان تغدو !

مايار - انك تبالغ ، يا صديقي العزيز . ( يظل واقفاً في اعلى الدرج )

برتوليه - أبالغ ؟ لقد خرجت ، بين جلستين ، استنشق هواء القاعة مدة خمس دقائق . وفي هذا الوقت بالذات ، كنت تختم مرافعتك ، وما كان اروع ختاماً ! اي ايجاز ، واي عنف ، واية قوة ! كانت كل كلمة من كلماتك مصوبة الى هدف ، حتى ان اعضاء المحكمة انقطعوا عن التنفس ، واذا القاتل يتقلص على مقعده . اما انا ، فاقدم استخفت بسي الهاسة ، وأجهدت نفسي حتى لا اصفق .

مايار - اجل ، احسب ان ختام مرافعتي قد آتى ثمرته . لويس - صحيح ، ينبغي الايمان بأنه آتى ثمرته .

برتوليه ( يجد ) قل يا مايار . ان هذا هو رأسك الثالث . فكر بهذا ماياً يا عزيزي . رأسك الثالث ، وافت ما زلت في السابعة والثلاثين من عمرك . ما اروع هذا !

مايار ( مبتسماً بتواضع ) - اوه ! انت تعلم ... برتوليه ( ملتفتاً ، الى الآخرين ) - يبدو انه يجد هذا امرأ طبيعياً جداً .

رينيه - انه ساحر .. برتوليه - اترأ ستقول لي انك لست مسروراً من نفسك ؟

مايار - اوه ، لست غير مسرور . برتوليه - إنك لتقول ذلك بكل بساطة . ولكن يا عزيزي ويا زميلي

المحترم ، يابوح أنك تجهل أنك أصبحت منذ الآن رجلاً من ألمع رجال قصر العدل ، أجل ، بكل تأكيد . وإن إعلان دعوى يجلس فيها النائب العام مايار في مقعد النيابة العامة ، يجذب جميع سكان العاصمة الى المحكمة . وأي عجب في ذلك ؟ ثلاثة رؤوس وأنت لما تنزل في السابعة والثلاثين !

مايار ( ضاحكاً ) - أراك نسيت الأربعة الذين أمرت باطلاق الرصاص عليهم عام ١٩٤٥ .

برتوليه - لا ، يا عزيزي مايار ، أنا لا أنسى شيئاً . ولكنني معجب بك الى درجة أنني لا أستطيع إلا أن أكون صريحاً وصادقاً معك . إن هؤلاء

الأربعة ، كانت قضيتهم مطبوخة . مايار - وإن يكن ...

برتوليه - ولكن محققي يا مايار . كانت الأمور مرتبة آنذاك . ولم تكن مطاعناك إلا لإنجاز الشكليات . على أنك مقابل ذلك ، قد تجاوزت طاقتك

كلها في فضيحة إجازات التصدير ، وسأظل متصراً في التنويه بذلك ، مهما رفعت صوتي .

مايار - اجل ، لقد تصرفت بتلك القضية تصرفاً طيباً . ولكن أحسب أننا تحدثنا أكثر مما ينبغي عني . ينبغي أن نتحدث أيضاً عن البراعة المدهشة التي سبحت بها بين صحخور فضيحة « بطاقات الشراء » .

برتوليه - لقد هناؤني كثيراً على هذه القضية . ولكن أظن أنني خضت مواقف أشد خطورة ودقة .

مايار - مهما يكن ، فتلك كانت قضية عظيمة . برتوليه ( مبتسماً ) - قل لي ، يا مايار ، لم تكن تملك بعد ظهر هذا

يوم أدلة كافية ؟ أليس كذلك ؟ مايار ( يبتسم بتواضع ) - فعلت ما أستطيع أن أفعله .

رينيه - إن زوجك مدهش . تعال نقبلك ، أيها الرجل العظيم العزيز .



## المشهد السادس

( تدخل بيريت من الرواق ، فتبدو عليها الدهشة ان تجد القاعة خالية .  
وتلاحظ البيانو مفتوحاً فتوقع عليه باصبع واحد لحن « احذر ايها البرج »  
وحين يعود مايار الى القاعة ، تنقطع عن العزف وهي مزعجة . )  
بيريت - اوه ! المذرة .. حسبت انه لم يبق ثمة أحد ...  
مايار - لقد اصطحب السيد برتوليه الجميع . هل نام الاولاد ؟  
بيريت ( متجهة الى الباب ) - نعم ... لقد سرتني ان الأمور جرت وفق  
مرام سيدي .  
( يسمع طرق على الباب )  
مايار - ادخل .

## المشهد السابع

( تدخل روبرت برتوليه في زينة المدينة ، انها امرأة جميلة في الثلاثين ،  
تشبه فرساً عصبية وحية ، ندية العين ، خفاقة الصدر . تحيي بيريت ببسمة  
واختناءة رأس . )  
( تخرج بيريت )

مايار - كيف لا تعرفين اين هم ؟ لنهم في بيتك ! بل انه ليدهشني انك  
لم تلتقي بهم .

روبرت ( تنظر لتأكد ان بيريت قد خرجت ) - ولكن بلى ، لقد  
التقيت بهم . فحين عدت الى البيت ، علمت ان نائبي العام ، زوجي ، كان  
عند نائبي العام ، مايار ، فخرجت وبلغت حديثك حين كانوا خارجين .  
واذ ذاك اختبأت خلف شجرة الزيزفون ، وتركهم يمرون . ( تصحك ) هل  
انت مسرور بان تراني وحدي ؟

مايار - مسرور جداً .

روبرت - لا يبدو عليك ذلك . بل يلوح ان هموماً تشغلك .

مايار - هموم ، انا ؟ كل ما في الأمر ان عندي بعض أعمال تحتاج الى  
انجاز بالاتفون ، ولهذا أريني ما زلت هنا .

روبرت - اعمالك هذه ، تنجزها غداً .

مايار - لا ، إنها امور هامة .

روبرت ( فاتحة ذراعها كما لو انها تستسلم اليه ) - وهذا ، ليس امراً هاماً

مايار - لماذا لم تأتي الى المحكمة بعد الظهر اليوم ؟ لقد وعدتني مع ذلك  
بأن تأتي .

روبرت - نعم ، كانت هذه رغيتي ، ولكني حين وصلت الى قصر العدل ،  
طويت كشكاً . كنت في حالة من الهياج والضيق ؛ كنت مزعجة .

مايار - انا لا أعهدك حساسة الى هذا الحد .

روبرت - لقد فكرت كثيراً بهذه الدعوى ، بل انا بالغت في ذلك بالتأكيد  
فانتهى بي الأمر الى ان اعلق عليها أهمية كبيرة جداً ، في حين ان القضية هي  
في صميمها قضية تافهة .

روبرت - نعم ما فعلت .

مايار - وكان من شأن ذلك اني كنت افقد خيط خطابي ، وكنت اتردد ،  
فكان المتهم ينتقد رأسه بين وقت وآخر ، بفضلك انت .

روبرت - لو حدث ذلك ، ما كنت اغفره لنفسي ابداً . ومن حسن الحظ  
انك لم تخسره ! ( تصحك ) اوه ، نعم ، من حسن الحظ ، من حسن الحظ !

( ضحكة طويلة تثير القلق )

مايار - روبرت ، ما بك ؟

مايار - إن هذا أمر يعبر عن رغباتي .

لويس - رغباتك ؟ خنزير !

( يضحك لويس ، والجميع ينفجرون بالضحك . تدخل بيريت من  
باب الساحة )

بيريت - هل استدعيتي السيدة ؟

جولييت - كلا ، يا بيريت ، كلا ، ولكن ما دمت قد أتيت ، فاذهبي  
وألقي نظرة على الأولاد .

( بينما تدلف بيريت إلى الرواق ، يهبط مايار الدرج . يقبل رينيه ،  
ثم جولييت )

رينيه - إنها أعذب جداً ، ما كنت أظن ، قبله من نائب عام !

جولييت ( لمايار الذي ما زال يعانقها ) - هل كان الأولاد مسرورين ؟

مايار - إنكم لا تتصورون مبلغ فرحة هؤلاء الصغار . لنهم حين علموا  
أنني حصلت على حكم الإعدام ، قفزوا من أسرهم ليتعلقوا بعنقي . وكانت  
فترة صراخ وضحك وأسئلة . وطالبي « جانو » برأس المجرم ، وكان  
يُعتقد حقاً أني حملته معي إلى البيت . ( ضحك عام ) .

مايار ( متفعلاً ) - يالذلك النفوس الصغيرة العزيرة !

جولييت ( تحني رأسها على كتف مايار - ) لنهم في الحق أطفال على غاية  
العذوبة والحساسية .

برتوليه ( مشيراً إلى مايار وجولييت ) - ما أجملها لوحة ! حين عاد  
المنتصر إلى بيت الأسرة ، وجد الرفيقة الأمينة المطوف التي تعلم جيداً أن  
الحب يفيد دائماً من النصر ... لا سيما حين يستطيع أن يعز موت إنسان ،  
أليس كذلك ؟ ( ضحك متحفظ )

جولييت ( ضاحكة ) - اسكت ايها النائب العام . انك رجل رهيب !

برتوليه - وانك انت لأسعد النساء . ولكن اقبلوا ، يا اصدقائي ، ان  
نشارككم فرحكم . منذ لحظات ، حين طلعت علينا من أعلى هذا الدرج ، ايها  
العزيز مايار ، كنت اتبها للقيام بعرض ، او باخطار ، فقد أحررت باعداد  
عشاء في البيت احتفالاً بالحدث المجيد . فانا ادعوك اذم الأربعة .

جولييت - اي لطف هذا ، واية مفاجأة جميلة !

رينيه - سندير الحايكي ، وسأرقص مع بطل اليوم !

برتوليه - نعم سترقصين . وسرقص .

مايار - انك ملاك يا برتوليه . ولست ادري كيف اشكر لك هذه  
الصدقة كلها .

جولييت - هذا هو اذن السبب في ان « روبرت » لم تصحبك ! ان المسكينة  
تعد العشاء .

برتوليه - روبرت ؟ ابدأ . لقد ذهبت الى « كوكثيل » لا ادري اين يقام  
ولعلها لم تعد بعد . هيا بنا بسرعة . انكم جائعون وعطشى . فلنذهب .

جولييت - هل أضع قبعة ؟

برتوليه - لتسيري متي متر في شارع مقفر ليلاً ؟ كلا ... تعالي هكذا .

مايار - سألحق بكم بعد عشرين دقيقة . ان لدي عدداً من الأشغال  
سأقضيها بالاتفون ، واريد ان افعل ذلك بهدوء .

برتوليه - حسناً . اما نحن فلنمض يا اولادي .

( يتجه الجميع الى الباب بما فيهم مايار )

رينيه ( قد بلغت الباب فالتفتت نحو لويس ) - لويس ، محفظتي !

لويس - انها في ذراعك ، ايها الغبية !

روبرت - لا بد أنه رجع الضيق الذي عثراني بعد الظهر ، ما كان أشدخوفي !  
مايار - لا نبالغ في الأمر . انني اترك على ان تكوني قلقة بعض الشيء  
في انتظار الحكم ؛ اما ان تشعرني بالخوف ...

روبرت - اجل ، خوف من ان تصاب انت بخيبة ، باخفاق من الممكن  
ان يسيء الى عملك ويضر بسمعتك . وما يدريني أنا ؟ انني لست الا امرأة ،  
امرأة مسكينة .

مايار - اجل النساء واشدهن تأثيراً واجدرهن بالحب ايضاً . حبيبي !  
( يود ان يجذبها اليه ، فتبعده )

روبرت - انتظر . إنك لم تقل لي شيئاً ما اود ان اعرفه . انني آتية الى  
منزلك لأستشعر على جلدي ، وفي لحمي ، دفء النصر ، فاذا انت صامت لا  
تتكلم . مايار ، يا نائبي العام مايار ، يا نائبي قاطع الرؤوس ، حدثني ...  
حدثني ...

مايار - ولكن لا استطع . غداً ، ستقرأين محضر الجلسة ...  
روبرت ( بصوت مغنيظ ) - ساقراه بالتأكيد ! ولكن ارو لي مع ذلك !  
كيف كان ، هو ؟

مايار - من ؟  
روبرت - المهم ! كيف كانت هيأته ؟ وعيناه ، كيف كانتا ، عيناه ؟  
أكان خائفاً ، قل يا مايار ؟ أكان خائفاً حقاً ؟

مايار - اعتقد ان نعم ... ولكنه لم يظهر لحظة انه خائف . فانا لم أرى في  
عينيه تلك النظرة ، نظرة الحيوان المطارد ، التي تبدو في عيون المجرمين في  
المحاكم . لقد كان يظهر دائماً هدوء في الاعصاب واعياً ، وبين وقت وآخر ،  
لونهاً من السخرية البائسة تتجه اليه هو نفسه كما تتجه للمحكمة . اجل ، هكذا  
كان يبدو . فلم يكن الأمر لديه الخوف بقدر ما كان اليأس .

روبرت - اليأس ، ليس كذلك ؟ لقد كان يشعر انه هالك ، محكوم عليه ،  
محذوف .. لقد كان يرى الموت ، ليس كذلك ؟ كان يراه ؟  
مايار - بل كان يراني متوتراً ، مستحراً لإهلاكه ، ولابد انه كان ،  
كلما أخذت في الكلام ، يشعر بالحياة تنقلص منه .  
روبرت - حقاً !

مايار - وما زلت اذكر ملامح وجهه حين اتى ليدي بشهادته . فقال  
له : « انك انت ، يا شارل ، لا تعتقد بانني مجرم ؟ » وكان في صوته لهجسة  
خلقت في نفسي الاضطراب .

روبرت - ها ! لقد قال له : « انك يا شارل لا تعتقد بانني مجرم ... » ها  
ها ! وحين صدر عليه الحكم ، كيف تراه قد تقبله ؟ كيف كانت هيأته ؟  
مايار - في تلك اللحظة ، كنت من شدة السرور بحيث لم اعرف انتباهاً .  
روبرت - آه ! لو كان في استطاعتي ان أكون هناءه ، أنا . اذن لنظرت  
اليه ، قاتلك هذا ، وحدقت في أعماق عينيه . ولكنك التصقت بك انت الذي  
امرت بقتله ( تلتصق به ) يا حبيبي ، لقد قتله ، لقد قتله ...  
مايار - يالك من مجنونة ! ( يأخذها بين ذراعيه )

## المشهد الثامن

( فالورين يدفع المصاريع التي ظلت مشقوقة ، ويظهر على حافة النافذة . انه  
شاب في الخامسة والثلاثين ، انيق في ملبسه اناقة لا تخلو من جدّة ، وتذكر  
بمهمته كمازف للجاز . تبدو على وجهه مسحة من الدم الجاف . حين يقفز الى  
القاعة ، يفصل روبرت ومايار فجأة ويلتفتان اليه . )

مايار - انت ! ... انت ! ... وفي بيتي ؟

روبرت ( بصوت خائف ) - مايار ! مايار ! ( تحاول ان تختبئ خلف  
مايار )

فالورين - نعم ، انا بالذات اياها النائب العام مايار . انني انا رأسك الثالث ؟  
مايار - كيف يمكن ان تكون حراً ، ومن الذي اعطاك عنواني ؟

فالورين - انني أجهل عنوانك ، بالرغم من انني الآن تحت سقفك . بل انا  
عاجز عن ان اعرف ان كنا الآن في « ايرويتز » او في « نوردهاوزن » او في  
مكان آخر . اما بشأن ان تعرف لماذا تراني حراً ، فمما لا يحتمل الجدل انني  
قد قررت .

مايار - هذا خطأ . إن القاتل لا يفر .

فالورين - انت على حق اياها النائب العام ، ان القاتل لا يفر ، ولكن  
العناية الالهية هذا المساء كانت في صف القتل . فان سيارة السجن التي كانت  
تقلني ، بعد ان غادرت قصر العدل ، اصطدمت بشاحنة . وكنت الوحيد الذي  
نجا ، فوجدتني فجأة حراً . ولما كان الوقت متأخراً ، والمكان مقفراً تقريباً ،  
فقد استطعت ان امضي ويدي في جيبي .

مايار - ولكن كيف اتيت الى هنا ؟

فالورين - ذلك اني بعد ان مشيت خمسين متراً ، أصابني الذعر فأخبتأت في  
احدى السيارات المصطفة الى جانب الرصيف . وتلبدت في الخلف ، على  
ارضية السيارة ، وانا لا اجروء على التنفس ، ولكنك وصلت ، وصعدت  
السيارة ، فأخذت المقود ، وقدتني لا ادري الى اين ، في هذا الشارع المقفر .  
وقد بدت لي المسافة طويلة لا تنتهي . وحين نزلت ، خاطرت بنظرة الى  
الزجاج ، فرأيت انك قد تركت باب حديقتك مشقوقاً ، فدخلت وراءك .  
( يصحك ضحكة قصيرة ) انك ترى انني لم أضع امسيتي .  
( يتلصص مايار جيوبه بخذر وينظر الى درج الطاولة )

فالورين - لا تبحث عن مسدسك . لقد تركته في احد جيوب سيارتك ،  
فاستوليت عليه ( يخرج المسدس من جيبيه ) وقد تأكدت ، بالاضافة الى ذلك ،  
من انه محشو بالرصاص ومعد للاطلاق .

مايار - ما الذي رجوته ، وانت تدخل بيتي ؟

فالورين - لم أرج شيئاً محدد . كنت ما ازال أجهل اسم السائق الذي ارسلته  
لي العناية الالهية ، كما كنت اجهل وظيفته . ولو انني سمعت كلباً ينبج ،  
لأطلقت لساقى العنان ، ولكن لم يكن عندك كلب ، والله الحمد ، وحين دلفت  
الى حديقتك ، أملت بغموض ان يظل الحظ موالياً لي ( ضاحكاً ) . ولم يحب أملي .  
مايار - ولماذا ؟

فالورين - ستفهم ذلك . فبعد ان اجزت الباب خلفك ، طفت بمقصورتك  
فجذبتي انوار غرفة الاستقبال ، وانما استطعت ان اضع اسماً على وجه المحسن  
إلي ، حين رأيتك هنا ، في هذه الأنوار . واذن ، فقد شاهدت دفقات الفرح  
التي طبع رجوع المنتصر . وكان في ذلك شهامة وذوق ممتاز . وانا لم اتصور  
قط ان موت رجل يستطيع ان يخلف جدلاً صريحاً الى هذا الحد ، ولا مزاحاً  
مرحاً غزيراً كذلك المزاح . ان ما استطعت ان افاجئه من حياتك الخاصة ، قد  
اثار اهتمامي كثيراً ، اياها النائب العام .

مايار - كفى ، كفى ، ليس كذلك ؟ ! انني اعفيك من افكارك حول  
حياتي العائلية . اذهب فاشفق نفسك في مكان آخر ، وحل عن ظهري !

فالورين ( بحركة خفيفة من يده التي تمسك بالمسدس ) - انني افهم اياها النائب  
العام مايار ان يغريك حضور صديقك الجحيلة بان تبدو بمظهر المتعالي ؛  
ولكن ينبغي لك ان تدرك انني من جهتي لا اشم فيك رائحة خاصة من القداسة  
والطهارة . فقد آن لك ان تطامن من تساميك .

مايار - يبدو لي انك تهديني ؟



فالورين - اما انا فيلوج لي ان ضحايا فصاحتك كانوا يكونون مسرورين بان يوقفوك عند فوهة مسدس ، كما افعل انا .

مايار ( ملطفاً لحنه ) - احرص على ان تفكر جيداً يا فالورين . انك اذا واجهت الموقف بحظ يسير من التبصر ، فستوافق على انك ستخطو خطوة سيئة جداً اذا شئت ان تعرض شخصي للانتقام سخيف ولا طائل تحته . ينبغي ان تذكر انك مقبوض عليك من غير شك قبل مرور اربع وعشرين ساعة . فالورين ( بضحكة باردة ) - اي خطر تراني اجابه ؟ فاننا محكوم علي بالاعدام !

( يلي صمت ينظر مايار في اثنائه حوله ، جارصاً بريقه ، بادي الذعر )

مايار - هل دخلت الى هنا ، وعندك قصد محدد ؟

فالورين - نعم . على اني ، منذ لحظات ، جين اصطحب النائب العام برتوليه زوجك واصدقاءه ، كنت مزعماً الا امكث هنا الى الابد . لم اكن انتظر الا ذهابك ، لأمضي بدوري . ثم رأيت هذه الساقطة تدخل .

مايار - ان من يمسك بيده مسدساً ، يستطيع ان يسمح لنفسه باطلاق جميع الشتائم والسفاهات . فانها لا قيمة لها .

فالورين - حين كنت تصفني ، امام المحكمة ، بالوحش المرائي ، وحين كنت تهمني بانني احمّل في اعماقي أخس الغرائز ، كنت انت ايضاً تنعم بالقوة المسلحة . ولكن الفرق انك كنت تتكلم هكذا بالمصادفة ، من غير ان تكون واثقاً ابدأ من الحقيقة ، لأنك كما قال النائب العام برتوليه ، وكان على حق ، لم تكن تملك ادلة كافية . اما انا ، فاني حين اؤكد ان هذه المرأة ساقطة ، فانما اقول ذلك لأنه واقع .

مايار - روبرت ، انك لن تسمعي اطول مما سمعت سفاهات هذا الرجل فأرجوك ان تغادري هذه القاعة وتتركي وحدي معه .

فالورين ( رافعاً يده التي تمسك بالمسدس ) - جذروني ان تفعل ذلك . لقد كنت شديد الرغبة في مثل هذا اللقاء ، فلن اقبل ان ينتهي هذه النهاية السريعة . وانا ايضاً ، بحثت عنك بنظري في اثناء المناقشات ، وانا ايضاً التفتت غير مرة الى القاعة ، املاني ان اراك وسط الحاضرين .

روبرت - ان تراني انا ؟ انك حقاً لمجنون ، فاننا لا أعرفك .

مايار ( لفالورين ) - انك لا تدرك بعد ما تقوله يا فالورين ، لقد أضعت رشذك .

فالورين - لا ، لم أضعه بعد ، ( لروبرت ) نعم ، حتى آخر لحظة ، أملت ان اراك تبرزين على المنصة لتشهدني براءتي .

روبرت - ولكن ، ما شأنني بالشهادة ؟ اني لم ارك من قبل اطلاقاً !

فالورين - انك تكذبين ببراءة ، ولكنك لن تكذبي طويلاً .

مايار - هيا ، لننته من ذلك ! لأن كنت قد دخلت منزلي لتحصل على مال فلنصف القضية ولترحل بعد ذلك .

فالورين - انت ، انصحك الا تتدخل في حديثنا . ( لروبرت ) آه ! لقد حرصت على الا تحضري المحاكمة . لعلك خشيت ان تضعني فتستسلمي لنزاع من شرف او تسامح اذ تربطني على مقعد المتهمين ؟

روبرت - ليس لكلامك اي معنى . اكرر مرة اخرى اني لا أعرفك .

فالورين - بكل تأكيد . فاننا لم اكن بالنسبة لك الا خليلاً عابراً . اما اليوم فان القضية قضية حياة رجل .

مايار - آه ! انك هذه المرة تتجاوز الحد يا فالورين . فاننا لا اعترف لك بحق ...

فالورين - آه ! حل عني انت والحق . حسبك ما تحدثت عنه في المحكمة ...

مايار - ان ما لا أقبله ...

فالورين ( متجهماً الى مايار وحاملاً اياه على التراجع ) - ماذا ، ماذا ، ما الذي لا تقبله ؟ ان لا يدعي قاتل حكمت عليه بالموت انه ضائع خليلتك ؟ ينبغي لك ايها النائب العام مايار ، ان تقر هذا ، مع ذلك .

روبرت - هذا كذب ، كذب وهتان . فليس لهذه الحكاية رأس ولا ذنب .

مايار ( بعنف ) - أسمع ؟ تقول ان ذلك كذب !

فالورين - يا للوقاحة ! ان عليك انت ، ولست غريباً عن المهنة ، ان تعرف قيمة مثل هذه الانكارات . اليس كذلك ؟

روبرت - هذا كذب .

مايار - بكل تأكيد ، ياروبرت ! فلا حاجة بك اذن الى ان تدافعي عن نفسك . ( لفالورين ) اما انت ، فان كذبك في نظري ، انا صاحب المهنة قضية مضحكة تقريباً .

فالورين - حقاً ؟ انني اهنتك ايها النائب العام ، ولكن اذا كنت اكذب ، فمن اين لي ان اعرف ان علي الحاصرة اليمنى من جسم هذه المرأة نذبة ، وكذلك لي موضع كليتيها ؟ ومن اين لي ان اعرف ان تحت نهديها الأيسر بقعة من القهوة ؟ مايار ( منتظراً جواباً لا يأتي ، يلتفت الى روبرت ) - روبرت ! ولكن قولني شيئاً ، تكلمي !

روبرت - انني لا اعرف هذا الشخص ، وليس لي ان اجيب على تهمة سخيفة كهذه . ثم انني لا افهم ان تدع هذا القاتل ان يلطخي هكذا .

مايار - تعلمين جيداً يا روبرت انني لا اطلب الا ان اصدقك . ولكن هناك واقعة . مع ذلك . فكيف يعرف فالورين هذه التفاصيل لو لم يرها ؟

روبرت - آه ! ولكن ما الذي تريدني ان اقله ، انا ؟ است ادري ... ربما سمع احداً يكلم عنها ...

فالورين ( مبهماً ) - ربما من اصدقاء ؟ والقبعة « الازامية » المزدانة بريشة ، والثوب الأسود المطرز بزهرة كبيرة خراء ، اتراني سمعت من يتكلم عنها ايضاً ؟ وتحت الثوب ، الطاق واربطة الساق السوداء المخططة بالأصفر التي تجعلك تشبهين الدبور ؟ ومن يدري ، فمهلك ما تزالين تحتفظين بها الآن ؟ ( يرفع ثوب روبرت ، ويكشف عن اربطة الساق )

مايار ( بعد صمت ينظر في اثنائه الى روبرت ، يسأل بصوت جاف ) - واذن ؟ الاتجهدين ما تجيئين به ؟

روبرت ( بحدة ) اي نعم ! لقد كنت خليتانه ذات مساء . وماذا في ذلك ؟ انه حقي . وليس علي ان اودي حساباً عن مسلحي . ثم اية علاقة لذلك بالجرمة فالورين - علاقة بسيطة في التواريخ . في ذلك المساء ، مساء الجريمة ، الذي صادف اول حزيران ، قلت لي ان زوجك كان في مرسيليا ، وانه عائد صباح اليوم التالي . هل يسافر النائب العام برتوليه كثيراً ؟

مايار ( لروبرت ) - كنت معه . ولقد أفدت من غيابي ، اليس كذلك ؟ لقد أفدت من غيابي ؟ آه ، ما كان أغياي !

روبرت - احتفظ بلومك . ان عندي شيئاً آخر أعمله غير الاهتمام بخيبتك العاطفية ، واذا كنت تحبني حقاً ، فأحرى بك ان تفكر اولاً بهذه القرميدة التي تسقط على رأسي .

( يظل مايار مهوئاً ، ويذرع القاعة جيئة وذهاباً )

مايار ( لفالورين ) - حقاً ، ما دمت مساء يوم الجريمة بصحبة هذه المرأة فلماذا لم تذكرها من الشهود ؟ انك بذلك تملك تبرئتك العتيدة .

فالورين - ايها النائب العام مايار ، منذ حين كان ذهنك أفطن واسرع بداهة حين كانت القضية ان تحصل على رأسك الثالث . كان عليك ان تفكر

بأنني ان لم اطلب خليلتك للشهادة ، فذلك لأنني كنت أجهل اسمها ولأني لم اكن املك صورتها .

مايار - كيف تعارفتما إذن ؟

فالورين - على الرصيف . لقد التقيت ، ذلك المساء ، قبيل الساعة الثامنة ، وهي تذرع جادة « مينيل » وحيدة مترصدة . ولقد حسبته اول الأمر بغياً . مايار - اوه !

روبرت - عديم التهذيب !

فالورين - ثم ادركت انها امرأة جميلة تبحث عن رجل للذتها . امرأة جميلة سهلة ، استسلمت لاغرائها ، وقصدنا احد الفنادق ، بالقرب من محطة « سان سيلستر » ، فندفأ كهذه الفنادق التي لا تهتم خادمتها بالازواج الذين يتتبعون . وبعد ثلاثة ايام اوقفت ، فلم تعرفني اية خادمة منهم . ولم تستطع اية واحدة ان تشهد بانها رأني في الفندق ليلة الجريمة . وكان المطر قد تساقط طوال النهار ، وكنت مرتدياً من اللباس ما يرتديه الكثيرون : قبعة من اباد ، وواقياً من المطر . واليوم انقضى اكثر من اربعة أشهر ، وان من المرجح بل من المؤكد ان احداً من الفندق لا يذكر انه رأى فيه هذه المرأة ( صمت ) . هل تفهم الآن الوضع ؟ انه لا يمكنني بعد ان اقيم الدليل على الحقيقة . وانت وحدك تستطيع ان تشهد بان السيدة روبرت برتوليه قد اعترفت امامك اني نمت معها يوم الاول من حزيران ، بين الساعة الثامنة ومنتصف الليل ! وهكذا تكون حياتي وشر في بين يديك مرة أخرى .

( صمت طويل ينظر روبرت وفالورين خلاله الى مايار الذي يصرف عنهما بصره )

مايار - وماذا تريد مني ؟

فالورين - ان تقوم بواجبك .

مايار - فليكن . ومهما يكن من امر ، فليس من الوارد ان نسيء الى سمعة زوجة قاض بمثل هذه الحكاية القذرة .

فالورين - ايها النائب العام مايار ، انك انت نفسك قاض ، واحسب ان القضية ينبغي ان تطرح ببساطة على ضميرك كقاض . اما انا ، ولست في الحياة إلا عازف جاز ، فيلوح لي ان الحل يفرض نفسه من غير نقاش .

مايار ( بعد صمت ) - سأقوم بما ينبغي ان اقوم به . ولكنني اطلب الآن ان تذهب .

فالورين - اذهب ؟ لكي ادع لهم ان يعتقلوني صباحاً ويعيدوني الى السجن اراك تستبأني حقاً . انني باق هنا .

مايار - انت ؟ تبقى هنا ، في منزلي ؟ آه ! كلا ! مئة مرة كلا ! ولكن اذا كنت تعرف اشخاصاً موثوقين استطيع ان اقودك اليهم بسيارتي ، فانا مستعد لذلك على ابعد تقدير ...

فالورين - ليس هناك أشخاص اوثق من يساء الى سمعتهم . ولابد ان ممارسة « العدل » قد علمتك ذلك . فلا تلح اذن ، انني باق تحت سقفك ، ولا شك في ان عندكم غرفة صديق .

مايار - ولكن ذلك مستحيل ! انني لست وحيداً ! ان عندي زوجة ... فالورين - لا ارى اي مانع من ان تطلع السيدة مايار على الحقيقة ، او على الاقل ما يخص علاقاتي بزوجة زميلك .

مايار - والاولاد ؟ والخادمة ؟

فالورين - لا تعترض بعد ، فليس ثمة من فائدة . لقد صبح عزمي على ذلك . والواقع انني سابدأ بالافادة من ضيافتك من غير تأخير وأسألك اين استطيع أن غسل يدي ووجهي ، فانا اعتقد اني أصبت ببعض الخدوش .

مايار ( مشيراً الى الرواق ) : من هنا . تسلك السلم الداخلي ، فتبلغ الطابق الاول . الباب الثاني الى اليسار .

فالورين - آه ! حسناً ! بجانب غرفة الاولاد ؟ شكرًا . ( واضعاً مسدسه على الطاولة ) يا سيدي النائب العام ، انني أكل اليك العناية بشرفي والعناية بان تطيل حياتي .

( ينظر اليه مايار وهو يرقى الدرج ، ثم يقبل على روبرت ) .

## المشهد التاسع

مايار ( صافحاً روبرت ) - ساقطة ! قدرة ! مستعدة للحاق باول قادم الى فندق للدعارة . آه ! لقد احسن في تسميتك بالبغي ! انني افهم الآن فرحك الجنوني حين بلفك الحكم بالاعدام على بريء . فقد كنت تعلمين انت انه بريء . كنت تعلمين ذلك .

روبرت - اجل يا مايار ، اجل .

مايار - ربما ازعجتك بهذا الإحراج ؟

روبرت - لا . فاذا افهم غضبك ، واقدر حزنك .

مايار - بغي . هكذا اذن ، حين كنت تروين لي انك تطوفين بالمتاجر ، قائما كنت في الحقيقة تترمين على اعناق الرجان في الشارع . رجل كل يوم ... ان مما يدهشي انك لم تقعي على مجرم حقيقي يغتالك في فندق قدر ليسليك مجوهراتك . آه ! لو اتاني مثل هذا لبرأته بكل طيبة خاطر ! ولكن ماذا في جسدك ، في بطنك ، تحت جلدك ؟

روبرت - انك تهمني أنني آخذ عشاقاً باليوم او بالساعة ، ولكنك تعلم حق العلم في قرارة نفسك ان هذا غير صحيح . انك لم تشك لحظة بان تلك الامسية مع هذا المجرم لم تكن الا حدثاً عارضاً .

مايار - أتحييني بسيطاً الى هذا الحد ؟ أو تظنين انك تستغفرين خطيئتيك بخطيئات لم ترتكبيها ؟

روبرت - اعترف بأنني اخطأت ، وانا لم انتظر عواقب ضعفي لأندم عليه . ينبغي ان تكون لدينا الجرأة للاعتراف بان جميع النساء يعرفن مثل هذه اللحظات من الضعف . وليس هناك من هن معصومات منها الا النساء البارونات ، كزوجتك . اسمع يا مايار : لاتندم ابداً على ان امرأة مثلي تحبك ، حتى ولو حدث ان كنت مجنونة . فان اشد ساعات جنوني هي التي أقضيها بين ذراعيك ( تشده اليها )

مايار ( ملامساً كفها ) - انك تكذبين . انا على شبه اليقين بانك تكذبين . ولكن الكذب « يلبق » لك كالثوب الجميل .

روبرت - سترى اننا بعد هذه التجربة ، سيكون احداً ادنى الى الآخر منه في اي وقت مضى ( خافضة صوتها ) سترى اي مذاق سيتركه على حيننا اشتراكنا في الذنب .

مايار - اشتراكنا في الذنب ؟ انك مجنونة اكثر فاكثراً ! الى اي شيء تومئين ؟

روبرت - ألم تسمع ما قاله فالورين ؟ لقد أقر انه لم يعد في طوقه ان يقيم الدليل على حقيقة الحادث . اذن ؟ فاي هم نحمله ؟

مايار - إنك حقاً عجيبة ! آه ! لاشك في ان « العدالة » ليست هي من اختصاص النساء .

روبرت - ما دمت اردد لك ان ليس في استطاعة فالورين ان يثبت شيئاً ...

مايار - مفهوم ... ولكنني ، انا ، اعلم .

روبرت - نعم ، تعلم ولكنك لا تقول شيئاً . كما لو ان ذلك لم يحدث لك



عشرين مرة ، خمسين مرة ، في أثناء ممارسة وظيفتك !

مايار - انك تبالغين !

روبرت - ان زوجي يمارس المهنة نفسها ، فانا ادرك معنى تصرفاتك . ولكن كانت بعض الوان الضعف قد مرت بي ، فانها لا تعد شيئاً إزاء الوان ضعفك .

مايار - ولكن اسمعي يا روبرت .. ليس الامر ان سواء ...

روبرت ( ضاحكة ) - انك على حق يا مايار . ان الكفة تميل معك . ولكن لا تنس ان استنكافي هو الذي اتاح لك ان تحكم بالموت على بريء . هيا إذن . انت ترى جيداً اننا صنعنا لتفاهم .

مايار - نتفاهم على اي شيء ؟

روبرت - على السلوك الذي ينبغي ان نسلكه بشأن فالورين . انني اطلب اليك ان تلزم السكوت مرة اخرى . هذا كل ما اطلبه .

مايار - انني لن أنصاع لحظة لاقتراحاتك . ولكن اذا كان علي ان اهتم لحظة بها ، فان ذلك سيكون حساباً رديئاً احسبه . افرضي انني سأصمت ، فما عساه يحدث ؟ ان فالورين لن يتردد في ان يروي كل شيء لمحامييه .

روبرت - ليست عنده دلائل .

مايار - ان هذا لن يمنع المحامي من ان يتعلق بهذه القصة ويحاول ان يثير الرأي العام . ولاشك في انه سيتحدث عن الندبتين اللتين في جسمك ، وعن حبة الجمال . واحسب ان ذلك سيكون فضيحة جميلة . وما يدرينا انه لن تعرفك إحدى خادמות الفندق ؟

روبرت ( وقد اسقط في يدها ) - آه ! صحيح . هناك امر الفندق .

مايار ( بهيئة مرتابة ) - لعلك لم تذهبي الى الفندق هذه المرة فقط ؟ بل لعلك متعودة عليه ؟

روبرت - كلا ، كلا .. اراك تذهب بعيداً في الاتهام . انها اللحظة المناسبة . مايار ( متنبهاً ) مهيا يكن ... ( هنية ) ترين إذن اننا بوسع المحامي ان يفوز روبرت ( بعد صمت ) هذا صحيح . بعد كل حساب ، ارى انه لم يبق لنا إلا حل واحد . ( تنظر الى المسدس )

مايار - روبرت ، بم تفكرين ؟

روبرت - لقد فر فالورين ، فدلنا الى منزلك لينتقم لنفسه من الحكم الذي استصدرته عليه . وكل ما فعلته انت ، انك دافعت عن نفسك .

مايار - اتريدين ان تجعلني قاتلاً الآن ؟ لا ، لا . قد لا اكون قاضياً بعيداً عما يؤاخذ عليه ، ولكنني لن اكون قاتلاً على اي حال !

روبرت - بل ، انت قاتل ، ولكنك تخشى ان تطلق النار . انك لا تقتل الا بواسطة شخص ثالث . واذن ، فانا التي سأطلق النار عليه .

مايار - انني احظر عليك ذلك . فانا ارفض ان اكون شريكاً لمجرفة . روبرت ( ضاربة بقدمها الأرض ) - الحق انه ليس هناك من هو أشد بلاهة منك !

مايار - لئن اظهر احد بلاهة ، في هذه الظروف ، فهو انت دون ريب ! اية حاجة كانت بك لأن تعترفي امامي بانك قد ضاجعت هذا الشخص ؟ لو انك انكرت حتى النهاية ، وعن عمد ، لكان بإمكانك ان اثبتك بعد ، ولسهل علي ان اتدبر الأمر مع ضميمري ، كان بوسعي ان اقنع نفسي بأنه كان كاذباً ، وكنت استطيع ...

روبرت - ارجو اعفائي من هذه التهمة التي تقوم بها عبر واحات ضميرك ، فمن الخير لك ان تحدثني عما تنوي عمله .

مايار - ماذا تنتظرين ، اني انوي القيام بواجبي . فليس لي الخيار بعد .

روبرت - تقصد ان زوجي سيقف على حقيقة الأمر ؟ وليس هو فقط ، بل جميع الناس ؟

مايار - انني اول من يتألم لذلك ، ولكن ليس لي ان أجعل الموقف غير ما هو في الواقع .

روبرت - وانت لا ترى اي مانع من ان تعرف زوجتك ويعرف الجميع اني كنت خليلتك ؟

مايار - من الذي سيعرف ذلك ؟ لا حاجة الى ان يعرف احد امر علاقتنا . إن فالورين ، الذي يبدو لي انه رجل نبيل جداً ، لن تأخذه الرغبة ابداً بان يفشي ذلك .

روبرت - ولكن انا ، سأفشي !

مايار ( مذعوراً اولاً ) - هذا « شانتاج » ! انني اذكرك بأنك ، في هذا الميدان ، لن تصارعيني بسلام متكافئ . فلا تنسي ان حل هذه القضية يقوم آخر الأمر على شهادتي . وانت تحسبن صنعاً بان تفكري بذلك . واني بعد هذا كله لأتساءل : لماذا لم تساعدي فالورين على ارتكاب جريمته ؟

روبرت - قدر ذني . !

مايار - بني قعبة ! ( صمت يتبادلان في اثنائه نظرات كره ) أحسب ان من صالحنا الا فتخاضم . اننا بحاجة الى برودتنا كلها . فلربما كان ممكناً ان نجد مخرجاً يوفر علينا الفضيحة ، بالرغم من ان الأمر يبدو صعباً لاول وهلة . انني بحاجة الى محادثة مع زوجك على الفور .

روبرت - هل ستقول له ...

مايار - اعتبر هذا الأمر أهون الشرور ، ان استطعنا ان نتفادى من الباقي . عودي الى البيت ، فقولي له انك ترغبين ... ان الرئيس « فوكولين » قد سعى الى لقائي من أجل قضية تهمة امن الدولة ، واننا شديدا الرغبة في استشارته حالا . ثم انك تتدبرين الأمر بحيث تسمكين في منزلك ماذلين وآل اندريو .

( يصمتان . يسمع وقع خطي في الرواق ، ثم يظهر فالورين في اعل السلم )

## المشهد العاشر

فالورين - استمحيكما المذر ، فلقد تأخرت قليلا وانا ازيل عن وجهي آثار الدم . وارجو ان تجدنا مظهري الآن اكثر قبولا بما كان ساعة وصولي . الحق ان غرفة الاصدقاء هذه الصغيرة غرفة لطيفة جداً . وانا على يقين من اني سأجد فيها كل متعة وراحة .

( يهبط فالورين درجتي الرواق . تتناول روبرت المسدس المتروك على الطاولة ، فتطلقه على فالورين ، ولكنه لا ينطلق )

فالورين - لقد احتطت للأمر فأفرغته من رصاصه قبل ان ادخل . انني انفر نفوراً شديداً من اراقة الدم . واحسب ان هذا هو شأنكما ايضاً ، ولكن يبدو ان عليكما قبل كل شيء ان تنقذا شرفيكما اللذين يعرضهما وجودي للخطر . فمنذا الذي يؤاخذكما على ذلك ؟ يلوح اننا لا نملك اثن منته .

مايار - صدق انني استنكر إطلاقاً حركة السيدة برتولويه .

فالورين - اصدق ذلك ، فالواقع انه بدا عليك انزعاج طفيف حين تناولت هذه المرأة المسدس . انك لم تحاول ان تمنعها من إطلاق النار ، ولكن استنكارك تعزية معنوية لي . فانا أحسب ان الإسراع لانقاذ رجل في خطر ، ليس هو من شأن نائب عام . ( لروبرت ) أتسمعين ؟ إن عشيقك ، الذي تعودت عليه أكثر من اي عاشق آخر من عشاقك ، يستنكر النية التي ساورتك لتحطيم رأسي . ( لمايار ) ولكن ما الذي كنت تفعله ، أيها النائب العام ، لو

# من تاريخ المسرح السوري

## ابو خليل القباني

بقلم: نجاة ستانة

محمود نجل شاه العجم» و «ناكر الجميل» و «ملتقى الخليفين» و «عنترة» و «الكوكبان» و «أسد الشرى» و «السلطان حسن» و «لوسيا وأنس الجليس». وأخيراً تمثيلية «كسرى أنو شروان» في أربعة فصول تظهر كلها عدل كسرى فهو ينتقم من ابنه ويعاقبه لعدوانه على بض الناس، وفي الفصل الأخير ينتقم من الأفعى التي افترست صغار البازي، وقد أظهر الأفعى على المسرح كما أظهر البازي اللائذ بعدل الملك. وقد استطاع أبو خليل في مجموعة ما كتبه ان يدفع بفن المسرحية شوطاً الى الأمام. كان المسرح العربي في بروت يعتمد على الروايات المترجمة، ويمثل تلك الفترة الأستاذ الكبير مارون النقاش، وقد حافظت تلك الروايات على طابعها الغربي رغم جهود اظهارها في ثوب محلي، أما أبو خليل فقد كتبها بنفسه فاكسبت مسرحياته بذلك عدداً من الميزات الهامة اولها أنه اختار مواضيع من النوع الذي يجلب الناس اليه لأنه يتصل بحياتهم ولهموم وجسدهم، ولا سيما مواضيعه التي اختارها من النوع التاريخي القصصي كتلك التي كان يسردها القصاصون كل ليلة في مقاهي دمشق، فلماذا لا يقبل الناس عليه ما داموا سيستبدلون السماع بالمشاهد الحية؟ وقد عرف ابو خليل كيف يضمن مواضيعه المتعة والبهجة من جهة والنصح من جهة أخرى، حتى شغل دمشق وتردد اسمه على كل شفة فيها.

وكان أبو خليل متمكناً من اللغة العربية، فجاءت تمثيلياته أقوى من سابقتها لغة وحواراً، كما ان آثار الترجمة في التمثيليات السابقة أضعف من قوة لغتها ويتفق أسلوبه مع سابقيه في العناية بالسجع، وايراد الشعر مع النثر. وقد فاق أبو خليل سابقيه في إظهار النص شعره ونثره كلا واحداً كقوله من تمثيلية الأمير محمود: الملك: بزغت امارة الفرج، وانجاب غيم الخرج، وظهر أنه كلم هواه، وأسير وجدده وجواه. فمن اعتراك يا ولدي هذا الغرام؟

محمود: آه، هذا الغرام، بذات حسن تنجلي كالشمس وسط الحمل

لها دموع قد جرت مثل الفرات السلسل

يلوم فيها عاذلي أين الشجي من الخلي

إذا قدر لك في يوم من الأيام أن تحتك بالجو الفني في سوريا، فأنتك لابد سامع باسم أبي خليل القباني مع عبارات الاعجاب. وإذا سألت من هو أبو خليل هذا، وجدت أجوبة مستفيضة يبين بعضها مآثره ويثني جلها عليه، فهو قد أحيا الموسيقى ونشر فن السباح، وله في الغناء باع طويل وهو شاعر وممثل وكاتب مسرحي...

كذلك ما من معمر في دمشق الا عارف به خيراً او شراً، فالرجل ذائع الصيت وقد تردد اسمه على كل لسان في عصره. ويرتكز هذا الصيت الى عمل أبي خليل المسرحي ومحاولته تأسيس مسرح في دمشق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فلننظر في نواحي هذا العمل لنستطيع تقدير عبقرية الرجل ومدى رقي مسرحه.

يذكر الجميع ان مسرح أبي خليل في دمشق لم يكن مسخاً بل كان واسعاً فسيحاً تزيد جبهته على خمسة وعشرين متراً مما ساعده على اظهار المشاهد الكبيرة. ولكي يستطيع الحضور مشاهدة المسرح بجلاء، جعل صالته متدرجة، وكان النظام عنصراً هاماً في مسرحه، فهو المؤلف والمخرج والرأس المدبر، تتفرع عنه فروع لكل منها اختصاصه، فهناك الممثلون، والمختصون بنصب المسرح وتنفيذ المشاهد والمختصون بتفصيل الثياب الملائمة للأشخاص وفق ادوارهم وراقصو السباح والموسيقيون والمنشدون والاداريون لضبط مختلف الشؤون ولا سيما ضبط الصادر والوارد.

ان مثل هذا النظام في عمل أبي خليل المبكر لجدير بالاعجاب والتقدير. كذلك كان أبو خليل يعني باصطفاء العاملين معه، فعلى الممثلين ان يجتازوا فحوصاً يثبتون فيه أهليتهم في فهم المعاني والاداء المسرحي. وأحب ان أشير الى كثرة العاملين في مسرحه، فمن المؤكد أنهم تجاوزوا الخمسين أو أكثر من ذلك، وقد أحبوه جميعاً وعملوا معه باخلاص، وعندما غادر دمشق الى مصر رافقه عدد كبير منهم.

وتمثيليات أبي خليل كثيرة، ضاع قسم منها، وطبع قسم آخر، ولا يزال بعضها مخطوطاً، وأشهر تمثيلياته «الامير



الملك : ومن هذه العشيقة يا ولدي ؟

محمود : آه ، هي التي أذابت كبدي

ذات القوام السمهري      أخت      الغزال

من أخجلت بالخفر      ضوء      الهلال

كادت بسهم الحور      والطف تمحو أثري

فاعذروني ، ضاع فكري ، من الجوى والسهري

الملك : أنت مغرور يا بني ، فواضح عشيقتك لدي ،  
لأبلغك مشتهاك ، ولو كان في السماك

محمود : آه يا أبي ، السماك اقرب من طلبتي ، لأنني  
عشقت صورة ... »

هذا المثال البسيط يؤكد قوة لغة أبي خليل وبراعته في  
ايزاد الشعر نظماً أو تضحياً ، كذلك يظهر براعة حوار  
وتوفر عنصر التشويق : ادرك الملك ان ابنه عاشق وهذا  
سبب غمه ، فأراد أن يعرف المعشوقة ليبلغ ابنه مناه ، فلا  
يجد من ابنه الا جواباً يؤكد تعلقه بها ، وأخيراً تحل المشكلة  
فابنه يعشق صورة : واذا بالحل مشكلة جديدة تتطلب حلاً .

إننا لا نلمح مثل ذلك في التمثيليات السابقة .

كذلك فان موضوع أبي خليل أكثر تماسكاً ، وأحسن  
سياقاً ، وأقوى عقدة ، فمحمود نجل شاه العجم أحب صورة  
لذلك لم يستطع أبوه مع جبروته أن يحقق له مناه ، فقرر  
محمود أن يجوب البلاد بحثاً عن محبوبته ويقتنيه أيها موجودة  
والا لما خفي قلبه حبا بها . وما زال يجوب البلاد حتى وصل  
الى الهند فتسلل الى حديقة الملك ، وكان قادماً على حرب مع  
ملك العجم وهو غير قادر على مجابهة ذاك الملك الجبار .  
عثر الملك على محمود في حديقة داره فظنه جاسوساً وهم بقتله  
ولكن محمود أوضح له أنه يستطيع وقايته شر الحرب وأفهمه  
أنه هو ابن ملك العجم ، فسر ملك الهند لذلك وساعده في  
البحث عن صاحبة الصورة بنشرها على باب حمام أعد  
خصيصاً للغرباء ليؤمه أناس من شتى أقطار الأرض ، وصدف  
أن جاء رجل الى الحمام ولما رأى الصورة صاح « زهر الرياض  
واشوقاه » فأخذه الرجال الى الملك وبعد أخذ ورد عرف  
محمود أن زهر الرياض هي ابنة ملك الصين ، هذه مشكلة  
جديدة فبين الهند والصين سفر عام ، ولكن خادماً الملك  
السحري - سحاب - سيدلل تلك الصعوبة ، ففي طرفة  
عين كان مع محمود في بلاد الصين ، وهناك وجد ان الأميرة  
زهر الرياض قد استولى عليها شيطان ، ولكن الأمل لم يخب  
لأن محمود استطاع بمساعدة سحاب ان ينقذها ثم تزوجها

وعمت الأفراح .

ها نحن نرى أن سياق التمثيلية عند أبي خليل جيد ،

يستدعي كل مشهد الآخر ، ولا تكاد تحل العقدة حتى تتعقد

من جديد ، وهذا فن ليس بالقليل سيما وأننا لا يجوز لنا أن

نحكم على أبي خليل بما وصل اليه فن المسرحية في عصرنا هذا .

وصفة أخرى تتصف بها مسرحيات أبي خليل وتدل على

فهمه العميق لفن المسرحية وتمكنه منه ، هذه الصفة هي

وضوح شخصياته ووجود حدود لها لا تتعداها ولا تؤدي

ما يتنافى مع طبيعتها . فالحكمة وهي غاية هلمة في كافة

تمثيلياته يطلقها على لسان أصحابها ، فالعجول يندم على

عجلته وكثير الكلام يحذر من زلة اللسان ، ولا نجد مثل هذه

الدقة في التمثيليات السابقة . فلاستاذ مارون النقاش في تمثيلته

الشهيرة « أبو الحسن المغفل » أو « السليط الحسود » اراد

أن يظهر شخصية حسود ولكنه كثيراً ما وضعه في غير

موضعه فهو متناقض ، ناقد ومنتقد ، محسن ومسيء ، كما

أن المشاهد كثيرة مضطربة .

وهناك ميزة اتصفت بها مسرحياته هي اكثاره من التخاطب

فحفظ بذلك منطقية المسرحية واقترب بها من الواقع ، ففي

التمثيليات السابقة نجد كثيراً من الأشخاص يتكلمون في

سهرهم او يحادثون أنفسهم على مسمع من الجمهور والممثلين

والمفروض ان الممثلين لا يسمعون من حديثهم شيئاً وهذا غير طبيعي .

إذا استعرضنا تمثيلية « السليط الحسود » السابق ذكرها

نجد ثلث حوارها على هذا الشكل بينما تختفي هذه الظاهرة

عند أبي خليل الا ما ندر . مثال ذلك همسه لنفسه : ولكن

يلزم أن أتستر عن هذا الانسان ، وأظهر له الانقباض ،

وأساله من أين يعرف زهر الرياض ( مخاطباً محمود ) ومن

أين يا هذا تعرف زهر الرياض ؟

وهذا المثال أحد اثنين فقط في تمثيلية الأمير محمود .

وأخيراً أبدع أبو خليل عندما اخترع الآوديت وأدخلها

على المسرح العربي وهي عبارة عن مشاهد عنائية راقصة ،

وعنصر الرقص والغناء أساسي في أكثر تمثيلياته ، أعني

رقص السباح مع غناء الموشحات ، فهو يخصص لها مشاهد

وينتهز مناسبات ، واليه يعود الفضل في نقل فن السباح الى مصر

وقد كان المصريون شغوفين جداً بمشاهدة فرقة السباح ، وقد

فعلت الأوبرت في المسرح العربي بعد أبي خليل ولا سيما

في مصر ، ولا تزال نلمحها خلال الأفلام المصرية المعاصرة .

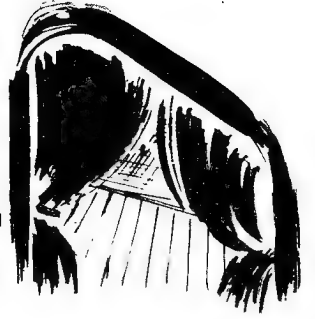
نجاح سلمان

دمشق

ليسانس في الآداب

# نظرة في المسرح الانكليزي الحديث في مفرق الطرق

بقلم: خالد القشطيني



قراي ومن القصة كذاهم غرين ، الا ان ذلك لم يخفف من حراجه الموقف. أن الجميع يتنادون عبقریات جديدة منذ الحرب الاخيرة . والكثيرون يعودون من المانيا وفرنسا واطاليا وقد راعهم التدفق الحيوي هناك ، فيهللون على الخمول الذي يشمل الوسط اند في لندن. ان فطرة واحدة على مناهج الوسط اند توضح لنا هذا القفر الممض . فمن مجموع ٤٠ مسرحية توجد ١٦ مسرحية موسيقية واستعراضية ، ٥ بوليسية ، ١١ كوميديا و ٨ فقط دراما جدية. واحسب انه ليس ثمة امة تحسد على مثل هذا البرنامج . فـا الذي ادى بالمرح الانكليزي الى هذا الركود فأجذب في الزمن المخصب ؟

ابسط واول جواب نلتقاه من اصحاب العلم هو ان المشاكل الاجتماعية التي كانت القوة الدافعة لطليعة النهضة الواقعية الحديثة قد انحلت وساد العدل والصالح ، وبالتالي فقد المسرح الآن لحه ودمه . ولاشك في ان التبرير مغر جداً . ولكن لدى التمهيص لا يكاد يبقى منه حرف واحد بين اناملنا . إن العدل لم يسد في المجتمع والمشاكل لا يمكن ان تترك الانسان لا الآن ولا بعد ملايين السنين . وهذا العصر أكثر حاجة من اي عصر الى المسرح كقوة انسانية. إن المسارح هي كنائس المستقبل كما وصفها شو . ولكن الانكليز بارعون في اسدال الستار على مالا تشبهه العين . إن العصر الفكتوري المثقل بمآسيه وجزائمه قدمه لنا تنيسون كأبهى عصر لاسعد مجتمع ، وحفظ التلاميذ قصائده كصور للفضيلة البريطانية حتى كشف شو عن الثعلبان الملتف برقية الجمهور ، فاسرعوا بعد ذلك من اللوائح الإصلاحية . وتكرر الصياح في ازمة الثلاثين . وجادت الحرب فكشفت عن اطفال لم يروا الحليب في حياتهم وجنود لم يمسكوا بقلم ، وثانية حشروا في البرلمان بالمال بعد الحرب واستعد الناس لتصفيق والتعلق . من يقرأ الصحف الآن لا يجد سوى ان ينذب دينه، فالجنة الموعودة حققها المحافظون في هذه الجزيرة بدون تكليف بعبادة !!

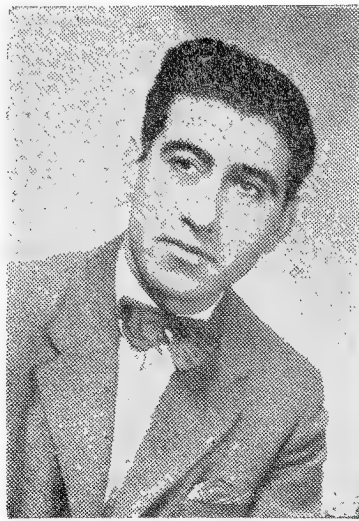
غير ان الحقيقة هي ان بريطانيا لم تكن في مشكلة كما هي الآن . فبغض النظر عن النواقص التي ستكشفها ازمة تالية ، لا توجد امة كالامة البريطانية معرضة للابادة في حرب ذرية وللاختناق الاقتصادي في هذه الحرب الباردة . مع ذلك فعندما تقضي بضع ليال في مسارح لندن لا تكاد تحسب ان لندن هي عاصمة هذه المشاكل ، وان مسرح وايت هول لا يبعد أكثر من دقيقتين مشياً عن ١٠ داونك ستريت . المسرح هو خلاصة الشعب . وبخلاصة الشعب الانكليزي هي الطبقة الوسطى وخلاصة الطبقة الوسطى هي المثقفون ، وشيعة هؤلاء هي الانتهازية. هذه الصفة هي بالذات صفة المسرح الانكليزي

اذا قصدنا الموسيقى عند الالمان ، والرقص عند الروس ، فالمسرح ووليدته السينما هما قبلة الشعوب الانكلوسكسونية. إن اساء مارلو وشكسبير الى شريدان وبرنارد شو في التأليف وكارك وارفنك الى اوليفيه وشارلي شاهلن في التمثيل، تشكل طوداً من المجد الفني لا يسهل تحديه . وان هذه الحقيقة لتحيرني كثيراً : كيف اصبح الاحتلطان الانكليزي الذي لا يكاد ينطق بكلمة طول نهاره ، واذا نطق فلا يكاد يحرك يده الا لينقلها من جيب الى جيب ، اغزر الناس حواراً واروعهم تمثيلاً ؟ قد يجد جهابذة علم النفس العلة في التعويض عن حاجة ملحة في الانسان : التعبير عن النفس بالنطق او الایاء ، هذا التعبير الذي قمعته في الانكليز منذ الطفولة التربية المتزمتة . لكنني ، معيراً اذناً صماء هؤلاء الجهابذة ، أجد علة ذلك في نشوء الديمقراطية في انكترا قبل غيرها وفي المنحى الواقعي الذي جعل من الرأسمالي الانكليزي انجح رب اعمال في العالم . هذه اركان مهمة لقيام اي نشاط مسرحي : الديمقراطية ، الحرية ورحابة صدر المشاهد ، الايمان بالواقع .

من الناحية الاخرى ، تميز هذا العصر بهضة مسرحية خارقة تكاد تغطي العالم كله اولا بقاء معينة - منها البلاد العربية مع الاسف . ولا عجب فهي عين الاسباب : انتشار الديمقراطية والحرية ثم ظهور الفكر الاشتراكي كقرآن للايمان بالواقع والثقات الدنيا ، ولاسباب مباشرة كقيام البحث العلمي والنفسي وادخال الاضادة والاجهزة الكهربائية في المسرح .

اذن في بلد المسرح وفي عصر المسرح ، لم يكن من المستغرب ان تنهض حركة مسرحية كبيرة . وهي وان تلكأت حتى اواخر القرن الماضي حين بدأت تستلهم قواها من ايسنودوماس وسواها من كتاب القادة الذين سبقوا في وضع الاسس الحديثة ، الا انها سرعان ما استوت على الطريق فتألفت انجبتها في اساء ارجر وبريم وشو وفي عالم النقد ، وفي ارثر جونسن وشو وكالسورتي وباركر وسومرست موم في التأليف ، وفي ارفنك والن تري وباركر في التمثيل والاخراج .

وهكذا فعندما نلتفت الى الوراء وننظر مسافة نصف قرن الى تلك الجنيبة الباسقة نحس بالظلم يكون مشاعرنا الآن . فشو وكالسورتي وباركر وارجر قد شطبوا من عالم الاحياء ، ولحقهم بيريم قبل شهور. وسومرست موم هجر المسرح الى القصة . واقلع نلى كوارد الى الهند الغربية يتمتع بما جمع من المسرح. وعندما نفتش عن الجيل الجديد لانكاد نرى رؤوساً ترتفع الى ذلك العلو . صحيح ان المسرح كسب اعلاماً جديدة من عالم الشعر كاليوت وكريستوفر



خالد القشطيني



الآن . في الوقت الذي نتحدث فيه مسارح القارة بمناقشة المصير الإنساني على يد كتاب مثل سارتر وجيروودو وبرخت ، يدير الإنكليزي ظهورهم للبراكين المتفجرة في القارات الخمس . وهكذا فعندما حاولوا ترجمة سارتر وجماعة الادب الملتزم لم يستطيعوا ان يجدوا مرادفاً في لغتهم للأصطلاح الفرنسي Le Théâtre Engagé . في مسابقة أغانها نادي الفنون لاحسن مسرحية تعالج مشكلة معاصرة ، تلقى النادي حوالي الف مسرحية . وقد اقامت « الآداب » مسابقة مشابهة ، واني وانا بعيدعن بيروت ، استطع ان اتخيل ان اصعب مهمة ستجابه المحكمين هي شق طريقهم امام سيل من الخطب والمواظع السياسية والاجتماعية . ولكن المحكمين في لندن لم يستطيعوا ان يجدوا اكثر من ٣٦ مسرحية في مجموع الألف تعرض لمشكلة ما ! لقد اصبح المؤلف الإنكليزي يجهل تماماً ما يقصد بالمرسحبة الملتزمة .

ومع ذلك فالالتزام الادبي هو صاحب المسرح الإنكليزي لاجيال عديدة . فقبل سارتر بقرنين ونصف نشر كولبير كراسه الشهير « نظرة موجزة في تدنس وتفسخ المسرح الإنكليزي » هذا الكراس الذي وضع الحجر الالزام المؤلف المسرحي . حتى اذا اهل القرن اندفع الاشتراكيون والواقعيون في تسمير منابرهم ونصبوا ابن امأماً لصفوفهم والطبيعة سنة حوارهم . غير ان هذه الحركة الواقعية تداعت بعد الحرب الأولى لاسباب موضوعية واسلوبية .

ويقتضينا فهم حاضر المسرح ان نفهم ما ألم بتلك الحركة الواقعية . فقد قلنا ان الانتهازية كانت سم المسرح الإنكليزي . هذا يتجلى بمطالعة قواد الواقعية . فاذا تركنا شو جانبا كانت التوفيقية والمصالحة قبله اولئك الكتاب . كلسورتي يمثل التوفيقية باعجز اشكالها : ففي مسرحية « كفاح » نرى المؤلف يبشر ، من الناحية الموضوعية ، بفناء العمل المسرحي . انه يرفض النزاع ، والنزاع ، كما يضعه الباحث الفرنسي برونيتير ، هو أسس أي مسرحية . والى مثل هذه النتيجة تنتهي مسرحية باركر « ميراث آل فويسبي » وكثير من نتاج الواقعيين المصلحين . وهكذا حل هؤلاء جرثومة فنانهم باقلامهم . فبعد ان سنت الاصلاحات الموضوعية واتخذ الحل الوسط حجر الفلاسفة في السنين الأخيرة لم يبق هؤلاء ما يقولون . وهكذا يزول العجب عندما ننظر الى شو وقد بقي شامخاً بعد ان تهاوى الجميع في العقد الثالث ، لانه ببساطة رفض اي تهادن وتطلع الى مشاكل اعرق غوراً مما حسبه ؛ وكان ان تناول تلك الأغوار كتاب القادة بعد ان نبذها الإنكليز .

العامل الآخر الذي ادى الى تدهور المدرسة الواقعية هو بكل بساطة التطور الفني . في العقد الثالث بدأ الناس يملون مجاجة الحوار الطبيعي وبساطة المواقف الواقعية . لقد تركت الحرب الأولى آثاراً في الأذهان . مشاعر غامضة ، احلام هنا وكوايس هناك ، شعور بالخيبة وانهايار المثل ، عصبية الأمم تأتي وتذهب كالخلم ، ومثلها نقاط الرئيس ولسن ، جنود عائدون من خنادق أمر من الجحيم ليسكنوا بيوتاً هي أم من تلك الخنادق . انسمة الشعر كانت في الفضاء وامام الشعر رقع الواقع خائفاً . وهكذا ، ففيما بين الحربين ، اضطرب بعض الواقعيين القدماء الى تطوير اسلوبهم نحو عالم الخيال ، الفانتازيا ، الشعر ، العقل الباطن .. الخ . ويعتبر كثير من النقاد عام ١٩٢٣ مولد هذا التحول الجديد . في هذا العام كتب شو « القديسة جون » معلناً اتجاهه جديداً نحو عالم المشاعر والوجدان ، حتى تساءل البعض من شو ما اذا كان مقدماً على الانقلاب الى الكاثوليكية . وتهكم شو في السؤال مجيباً « لا يمكن ان يكون للكاثوليك بابوان » وكان الحق معه ، فروح الشعر كانت في انفسه منذ سنين في المشهد الثالث من « الانسان والانسان الكامل » وفي « عود الى متوشالغ » وفي كثير من مشاهده الأخرى .

هذه الروح نفسها أنضجت لناكل هذه الاسماء التي ازعجتنا : السريالية التعبيرية ، الانطباعية ، المستقبلية .. الخ . هذا في القارة طبعاً ، أما في انكلترا فانها لم تفعل سوى ان أجهزت على الواقعية وتركنتا ناديين . إن التيارات التي امامنا الآن تأتي عبر الاطلي و ليس عبر مضيق دوفر . الموسيقىات ، المتنوعات ، الاستعراضات ، البوليسيات ، الهرجات ، تلك هي الانواع السائدة الآن . واكثر هذه امريكية اصلاً وقالباً ، ونظيراتها الإنكليزية تبدو كاقزام ضعاف . انها على العموم ترتكز لا على عنصر الانشاد الدرامائي الرصين ، وانما على عناصر الألوان والانغام الخفيفة والملابس المريشة والمناظر الخلافة ، ثم - وهو الأهم - الاثارة .. مما نراه في كثير من افلام الاستعراض الامريكية . لا استطع الا ان اعجب كيف يحاول بعض النقاد ومنهم ناقد صحيفة «الاوزرفر» ان يجعلوا منها النموذج للفن المسرحي اللائق بالعصر الحديث .

اذا تركنا هذه الانواع « غير الشرعية » من الدراما جانباً ، نستطيع ان نحصر النشاط الشرعي في مجالات محدودة . ان المدرسة الواقعية ما زالت ممسكة بزمام عدد كبير من الكتاب . وهذا لسوء حظ المسرح . لقد فقدت قوتها الاجتماعية من ناحية ووجدت على اسلوبها الطبيعي من ناحية اخرى . بينما كان يجب ان تحافظ على قوتها الاجتماعية اولا وتتطور من اسلوبها الطبيعي ثانياً ، وهو ما فعله الالمان بالذات . لقد اصبحنا نرى مسرحيات في انكلترا تتناول مشاكل لا تزيد كثيراً عن غيرة زوج وشقاء امرأة من حرمان عاطفي . اذا تذكرنا ان موضوعات روميوجوليت فقدت تأثيرها على الجمهور ، إذ فقد الحب صولجانه الوردي واصبح الإنكليز يعتبرون الغرام ، على قول سومرست موم ، حماقة رخيصة يجب ان تترك مكانها لما هو اهم وامنع ، الا وهو السياسة وسباق الكولف ، استطعنا ان نذكر مكان مثل هذه المسرحيات في تاريخ الادب . هذا دون ان نغف عن روعة السبك وكال الاسلوب والحوار . ولكن ما حي قيمة الكمال في اسلوب عفى عليه الزمن ؟

ابسن من الروح ودوماس من فرنسا وما لحقها من نظريات مفصلة في الكمال المسرحي وقواعد الحكمة ، ابرام العقدة وحلها ، ادخال الشخصيات واخراجها ، احتدام لمواقف وارخاؤها ، كلها اصبحت في تناول الجميع بحيث لم يعد هناك فضل لمؤلف المسرحية الكاملة . الفضل أصبح لمن يجد روحاً جديدة لهذه القوالب القديمة . إن المسرح يذكرنا الآن بالرسم . فبهل انجيلو ودافنشي وتنتورتو لم يبق ميدان لم يكتشفه الفنان فيما يتعلق بالانشاد والتشريح والمنظور . واستنفد الفن قوة عهد النهضة الايطالية ، واصبح اي حوذي يرسم بدقة تتحدى اي فنان حديث . ولكن لا ابداع . كان على الفن ان يسافر شمالا حيث سخر الفلمنكيون تلك الثروة في الخبرة والمعرفة في مواضيع جديدة هي واقع الناس . فهل سيصيب مثل ذلك المسرح الإنكليزي ، فتعبر تلك الثروة من الخبرة والمعرفة شرقاً هذه المرة ؟ الواقع ان الكاتب الالمانى «برخت» سلك هذا السبيل منذ سنين فعمد الى « اوبرا الشحاذين » وغيرها من تراث عهد البعث المسرحي في انكلترا فصبا في قالب جديد ودعمها بالروح والافكار الاشتراكية واقتبس اصول تمثيل كوميديا السلوك الانكازية لمملي فرقة .

خارج ميدان الواقعية لم ينتظم المسرحيون بالشكل الذي حققه الآخرون في القارة منذ الحرب الأولى . مازال الناس يسمونهم بالتجريبيين . جربوا المدرسة التعبيرية الالمانية ، جربوا انطباعية الفرنسيين ، جربوا السريالية . ولكن تجاربهم لم تجتبر صفة المحاولة . واتجه آخرون الى الشعر والفانتازيا ، الا ان معظم هؤلاء كانوا ارلنديين - بنج وبيتس مثلاً - بالاضافة الى انهم يستطيعوا امتلاك الحوار المسرحي بشعرهم . ولكن عالم الشعر بصفته موطن

الخيال والمشاعر كان هناك - كما قدمنا - وكان اول من شعر به شو أيضاً. فهذا العبقري لم يكن مطلقاً مقتنعاً بالطبيعة في الحوار او بالواقعية كتقريبية موضوعية ولكن عنده لم تحل روح الفانتازيا وغزارة المشاعر والافكار دون قوته في احتجاجه ضد النقص الاجتماعي وتبشيره بعالم من الضوء والصفاء . ذلك على عكس المحدثين تماماً .

المحدثون من التجريبيين يتهاكون وراء عوالم لا تمت الى صلاح الانسان من طرف . محاججات سفسطائية ترهق الذهن دون أن تدخل العقل أو القلب . هناك جنون وراء اظهار اللوذية وسعة الاطلاع ، خافقين بذلك ، وبدون علمهم ، اجمل حلية لأي عمل فني : البساطة . اسمع كرسوفر فري في « ثر والملائكة » « سوف أسأل القملة في الثوب القذر للجنة التي في قعر الخندق ما اذا استطعت ان اتعلم ما قد تعلمت أن اربح . لقد اضطجعت على سرير في فصحرت به وقد انفرست ارجله على كل من جانبي قلبي ، وصعدت نظري خلال قمة جسمه لأجد الوجه ولاعرف ما إذا كان يقصد العون أو الاعاقة ، ولكنه كان مغلقاً وراء درع الرعد . » قد يستطيع غيري ان يجد معنى في هذه القطعة ، ولكن باي حال بعد دقائق . ولكن اين هو الممثل الذي يقف منتظراً لنا حتى نفهمها ليستمر في القاء سطور اثقل منها ؟

صحيح ان مسرحيات شو مليئة بمحاججات ومساائل عقلية ولكنها جميعاً تدخل الذهن بدون استئذان ، لأنها بكل بساطة قائمة على اساس مادي . ومن له اطلاع على الفلسفة يعرف اي فرق يعمل هذا . إن جماهير اي مسرح هم بسطاء الناس الذين لا يستطيعون ان يجعلوا من التجريدات الذهنية ليلة ممتعة . ليت هذا كل شيء . اغلب هذه المسرحيات غارقة في بحر من اليأس والهزيمة والألم والصخر . ب . اس . اليت كتب « حفلة الكوكبيل » ككوميديا ولكننا اذ

نفرغ منها لا تكاد نجد ما يرسلنا الى البيت بابتسامة عريضة . يحدثنا هارولد هوبس اي شعور سيطر على الجمهور في الليلة الأولى بعد لحظات من رفع الستار عندما جاء ذكر اجنحة الحفاش

المظلمة الكريهة تصرب في الفضاء . انه شعور لا يمت الى خفة الكوميديا ولا الى اشراق روح المستمع . من المفيد ان نسمع اكثر من هذه المسرحية : « زائر مجهول : انك لا شيء سوى فضة من استجابات بالية . الشيء الوحيد الذي عليك ان تعمله هو الا تعمل شيئاً .

انتظر ... من المؤكد ان ليس ثمة غرض من البقاء في الظلام ما عدا حاجتك لتطهير ذهنك من الودم انك كنت وقتاً مافي الضياء . » هذا نموذج لما يدور في معظم الروايات الحديثة . في المسرحية نفسها تتكرر هذه النصيحة ، انتظر ، خمس مرات لاشخاص



الفنتازيا والخيال ظهرت مبكراً لدى شو . والتصميم هو لآدم وحواء في الجنة ، من مسرحيته « عودة الى متاشولج » وهو يرينا بجلاء بعده عن الواقعية الطبيعية

مختلفين . ليس هنا فقط بل في مسرحية الاخرى « مقتل في الكاتدرائية » تحمل الحقوة نفس الشعار في اول دقيقة وتستمر به ترديداً . وهذا اهم ، فالحقوة غالباً ما تحمل تعليق المؤلف على الاحداث .

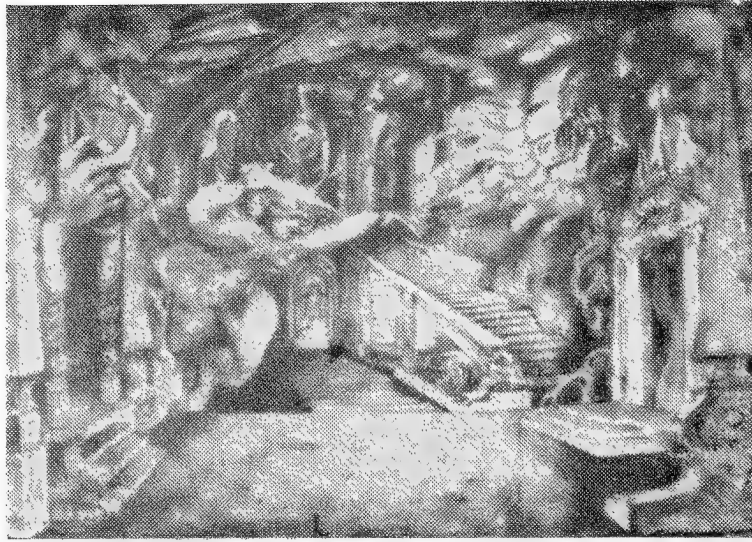
الموضوع النموذجي الذي ارققه التكرار في الادب المسرحي الحديث هو موضوع المرض ، النفسي بصورة خاصة ، والخطيئة . الاشخاص النموذجيون هم الدكتور والقس . في حفلة الكوكبيل تقول سيليا للدكتور « اني لا احتاج دكتوراً ، اني بكل بساطة في الجحيم » . المستشفى ، الجحيم ، كرسي الاعتراف هي جبال لبنان بالنسبة لهؤلاء الكتاب . غرامام غرين في « غرفة الجلوس » ( وطبعاً كما في قصصه المختلفة ) له قسيسه ودكتوراه . وبلاضافة لفيها موضوع حبيب الى نفوس هؤلاء المسرحيين جميعاً ، الا وهو الموت . المسرحية تحوي اختين وأخاً كلهم في حوالي السبعين . الأخ مقعد وواحدة تصارع العمى والاخرى تنتظر الموت . يسكن الجميع غرفة الجلوس لانهم يحشون الحياة في الغرف الاخرى التي سبق ان توفي بها شخص العشيقي في المسرحية في الخامسة والاربعين تحب روز التي لم تبلغ الرشد بعد . عنصر حيوية وشباب بدون شك ، اذن فقد كان عليها أن تموت في النهاية .

هذا الصنف من المسرحيات على درجة جيدة من الناحية التكنيكية . ولكنه لن يبلغ مطلقاً ذلك السمو التراجيدي الخاص . التراجيديا تقوم بالانسان وبسعادة الانسان . وهي وان انتهت بالدمار الا انها تفعل ذلك بعد تسلسل يرينا كم هي عزيزة هذه السعادة وكم هي جديرة . انها مؤمنة بنوع من الالتزام هو تطهير عواطف الانسان . انها ، وهو المهم بالملاحظة ، مشعة دائماً بشمس التفاؤل متشبثة بخيط الأمل ، هذا ما يعطي نهايتها القاسية ذلك العنف والرهبة التي تبقينا لعدة ايام في وجوم وشحوب . انها ذلك العنصر الذي يجعل جمهور

السينما يصرون بخندين البطل من ذلك العدو أو الوحش المفترس مع ادراكهم جيداً ان صراخهم لن يغير شيئاً من سير القصة . ولكنه الأمل . لا أقل من عشر مرات رأيت روميو وجوليت في حياتي ، ومع ذلك في كل مرة اقبض بيدي الى صدري متوسلاً الى الله ان ينتظر روميو لحظة واحدة كي تستفيق جوليت من نومها . انه هذا التأرجح ، هذه الشعرة التي تفصل بين شقاء ابدى وسعادة غامرة والواقفة على خطوة منا ، الى العقل أو العاطفة ، الى التوازن او الانجراف . الخ ... حسب طريقة وعقيدة المؤلف . أما ان نجهض الأمل قبل ولادته ونجلس ساعتين نتفرس في سماء القبح ، المرض ، الشقاء ، اليأس ، فإنه مستوى مها علا سيقى دون المستويات التراجيدية الحققة ، وهو مستوى غير صحي ولا صحيح .



كنكود في العام «الماضي في  
تجريد « الملك لير » من  
صفة الزمانية والمكانية  
واستخدم لهذا الغرض المصم  
الياباني نوكوشي فاعتمد ازياء  
ومناظر غاية في الشذوذ  
والغرابية . اثاث اقرب الى  
السريالية ، جدران تدور  
حول نفسها ، قماش يرتفع  
من الأرض ليكون كهفاً  
واشجاراً ... الخ وقبلها  
كانت محاولة اليك كنز على  
همت حيث كساحية ووقاراً  
وقلب الاضائة على رأسها  
فأدخل الشبح في ضوء  
وكشف الظلام حيث اعتدنا على  
الضياء. ورأينا ضرباً آخر من



السريالية تغزو المسرح . المشهد هو تصميم لباليه « هملت » .  
ما اقربه من صورة لسلفادور دالي !

الدراسة في تناوب رشارد برتن وجون نفل في « عطيل » حيث اخذا دوري  
عطيل واياكو يستبدلانها بينهما كل مساء . لعل المجال الوحيد الذي يسود  
فيه التجديد هو شكسبير . انه هنا ضرورة ملحة . فمن النادر ان يجهل أحد

يطمرها ضباب لندن هذه الخبرة والمهارة تتجليان باحسن صورهما في التمثيل والخراج  
فبينما رأينا كيف تحجر التأليف عن الابداع نرى هنا حياة متدفقة بالمحاولات  
والابتكارات والاجادة . سيما في الشكسبيريات . من ذلك محاولة جون

أما لم كل هذا الهيام بهذه  
المسوخ ، فالجواب واضح .  
هؤلاء ألسنة مجتمع برجوازي  
استعماري متداع . ليس فيهم  
من يعتقد ان الشعب في حاجة  
الى تطور جديد أو ان العالم  
في حاجة الى حقوق أو تقدم .  
من اين يأتي الأمل اذا لم نرغب  
في الانتقال ولم نر امامنا  
مرحلة جديدة ؟ كلا ان الباغية  
اورشليم مشغولة باثمةها ويأسها  
ونهايتها .

مع ذلك ما زالت انكلترا  
من قبيلات العالم في المسرح .  
كما اسلفنا : ان المهارة التكنيكية  
هنا وخبرة خمسة قرون من  
نشاط متواصل لا يمكن ان

## دار الآداب نقديم

يطلع على القراء العرب  
بعد صمت عشرة أعوام

فؤاد الشايب  
مؤلف « تاريخ جرح »

بقصة كل موظف عربي



- مأساة نفس في صراعها مع عبودية الأقدار
- حكاية جيل يبحث عن مثله
- حياة تروى وقائعها يوماً بعد يوم في أوراق خلفها وراءه موظف

يصدر قريباً

اصغر دور ، وكيف يعجز اكبر ممثل اذا لم يسنده من يوازيه مهارة في الادوار الصغيرة .

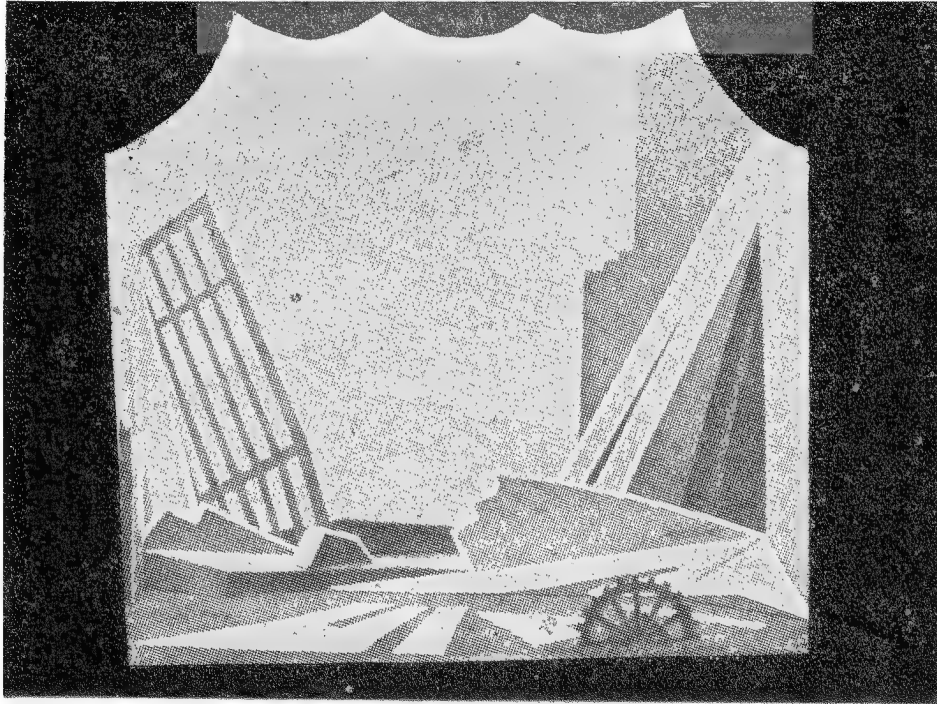
الموضوع لا يمكن ان ينتهي . ولكن كنمة عن الاضاءة جديرة بختام البحث . اننا ننظر الى الاضاءة في بلادنا كعملية كهربائية . التطور الحديث ينظر اليها كفن حديث الولادة نشأ بسرعة شيطانية . نحن إن سميناه فن الاضلام كنا اقرب الى الحقيقة في انكلترا . الولوج بالمغوض ، بمسائل الاشعور ، بالأم والاثم والموت وبصورة خاصة تحت الجو الانكليزي المقيض حبيب للمخرجين الظلمة والظلال . قلنا نرى الآن خلفية المسرح او ارضيته في مسرحية لشكسبير ، وماعدا المسرح الواقعي فمن النادر ان يضاء المسرح كاملا . الحقيقة ان هذا النوع من التكنيك اكسب الاضاءة روعة وسحراً كم انقذا مسرحية من فشل محقق . مهندس الضوء اصبح فناً مركباً من موسيقار ورسام . انه يخطط الوانه واضواءه ويرسم اشباحاً واشكالاً كما يفعل الرسام تماماً . وانه بنفس الوقت يتحرك ديناميكياً هذه الالوان فيبدأ بازرق وينتقل الى بنفسجي ثم يعود الى نعمة الازرق خالقاً بذلك ما يخلقه الموسيقار من تنوع وتطوير .

هذه كلها امكانيات دافقة . ولكن اين هو المؤلف الذي يستخدمها جميعاً كوقود لانتاج رصين جديد قائم على ضرورات الحياة الانسانية الحاضرة ؟ ذكرنا ما حدث للفن في ايطاليا ونذكر ما اصاب النحت زمن الهيوليين والشعر العربي في بداية عهد الانحطاط ، كثرة المعرفة ووفرة التراث لن تنقذ الاديب مالم تتدفق روحه بالشعور بالانسان . فهل سيعي المسرح الانكليزي ما يجري في كل مكان ويعمي الطريقة الصحيحة للمشاركة بهذا الخضم ، أم سيبقى سادراً في موسيقياته وبهرجاته من ناحية وفي « خفافيش » أليوت و « خنفسائه » من ناحية اخرى (١) ؟

لندن خالد القشطيني

(١) مما له دلالة في « حفلة الكوكيتيل » ان تتدفق سيليا بشق التشابه والاستعارات فتصف عشيقها بالخنفساء والجرادة والمومياء .. الخ عندما تمتمته . ولكنها عندما تحاول وصفه في حالة الرضى والمحبة لا تجد اي كلمة مواتية . فكان شاعرية البيت لا تتألق الا حيث الضلام والكراهة والألم .

مسرحياته أولم يحفظ الكثير من قصائدها ، النظريات مزقت اشخاصه تحليلات وتمحيصاً ، المؤرخون نبشوا حتى قبره وقيور اصدقائه . اين سنجد الطرافة بعد كل ذلك اذا كان لابد في المسرح من طرافة ؟ الحل الوحيد إما شطبه من كتب المدارس وتوزيع مسرحياته ببطاقات تموين ، واما بمضي المخرجين باندفاع رهيب وراء الدراسة والاستحداث للخروج بالجديد الطريف مستخدمين كل ما في يد الانسان من معرفة . وهذا هو الحاصل . المخرج المسرحي أصبح اشبه بالطبيب النفسي . عليهما معاً ان يطلعا على جميع الحصيل الفكري للبشر وان يلما بكافة ضروب المعرفة وان يجعل كل ذلك جزء من ادواتها للفحص والكشف . والفحص والكشف في شكسبير دائماً يأتيان بالجديد . في هذا الموسم يرى زائر الأولدفك في مسرحية « سمبولين » اختراعاً آخر ، هذه المرة في علم النفس . للملكة الشريفة صبي اعرج مشوه يتبعها اينما ذهبت مثلاً عقلها الباطن ، لا شعورها ، أو ال « هو » بلغة جماعة فرويد . هذا الصبي لا ينطق بكلمة طبعاً ، وانما يمثل طوية الملكة بتعقيف ساقه العرجاء وتغيير ملامح وجهه كلما عزمت على شيء . بنفس الوقت يعطيها مستمماً توجه اليه مونولوجاتها . الظاهرة السائدة الآن والحديثة بالإشارة هي النظرة الشاملة التي تنظر الى الحفلة ككل . لم نعد نرى مسرحيتين في حفلة واحدة شأن القرن التاسع عشر ، ولم نعد نرى ما يسمونه بمسرحية البطل حيث نعتد اولاً وآخر على اسم ممثل دون الالتفات الى قيمة المسرحية او ادوارها الثانوية . لم يعد يحدث ما كان يفعله ارفنك بارتقاء المسرح وتسمير ذراعيه يمنة وشمالاً بين تصفيق وتبليل الجمهور دون ان يلتفت الى اهمية العمل ككل . لورنس اوليفيه يفضل الانتحار على هذه العنجهية . لهذا فمن النادر ان نراه الآن ومن على طبقته في مسرحية غير مضمونة مائة بالمائة . هذا ما يحدد نشاطهم بشكسبير وشو ومن على درجتهم . على هذا الاساس لم يعد اقطاب التمثيل يأنفون الادوار الصغيرة ما دامت المسرحية كبيرة . لقد رأينا مثلاً كيف تعاون اوليفيه وجون كلوكود ووالف رشاردن في « رشارد الثالث » فأصبحنا ندرك ( او أصبحوا يدركون ، فنحن في البلاد العربية لم ندرك ذلك بعد ) كيف يستطيع ممثل ان يكسب ارفع مجد في



من المانيا جاءت المدرسة التعبيرية . المشهد هو من مسرحية كايزر « غاز » الآلة من موضوعات التعبيرية الرئيسية . في المقدمة نرى عجلة دوارة كجزء من هذا العالم الآلي



# من وصي الوقت المرضى المعززين

تميلية بقلم: علي احمد باكثير

المرضة : نعم يا سيدي ... انا ذبي عندك.  
 المريض : واين عبد الجبار ؟  
 الممرضة : ( منادية ) عبد الجبار ... عبد الجبار !  
 المريض : ويلك يا خائن ! تتمتع بالنوم هنا في حجرتي وانا  
 مجرور منه !  
 المريض : ( ينهض وجلا ) معذرة يا سيدي ، قد غلبني النعاس .  
 المريض : ( غاضباً ) استأجرك هنا لتسهر على خدمتي ام  
 لأسهر انا على خدمتك ؟ !  
 المريض : سامحني يا سيدي : فرحت كثيراً لما رأيت النوم قد  
 جاءك ، فقلت أنتهز هذه الفرصة .  
 المريض : من قال لك انني نمت ؟  
 الممرضة : اجل يا سيدي قد جاءك النوم .  
 المريض : النوم اين هو النوم ؟ لقد مات النوم من امد طويل  
 الم تسمعي يا عقيلة بنبا موته ؟  
 الم تسمعي انت يا عبد الجبار ؟  
 الممرضان : ( يتلعثمون ) يا سيدي ..  
 المريض : اين كنتم ؟ الم تكونا في البلد ؟  
 المريض : ( متلعثمين ) هذا الدواء الجديد  
 سيكون له مفعول طيب ان  
 شاء الله .

المريض : ( ينظر الى انبوبة الدواء )  
 اتصدق كلام هؤلاء الأطباء ؟  
 انهم يكذبون طمعاً في المال ..  
 ليس في الدنيا دواء يحيي الميت  
 اذا مات . هذا هراء . هذا كذب .

الممرضان : . . . . . ؟



علي أحمد باكثير

المنظر : حجرة نوم في بيت المريض باحدى ضواحي العاصمة  
 الوقت : بعد منتصف الليل .  
 ( المريض مسجى على سرير وقد جلس حوله ممرض  
 وممرضة )

المريض : انه نام يا عقيلة .  
 الممرضة : نعم . قد نفعه هذا المنوم الجديد  
 المريض : يا ليتنا اهتدينا الى هذا الدواء من قبل . اذن لما ارقنا  
 معه طوال هذه الليالي المضيئة .  
 الممرضة : صه لا يسمعك تتشكى من خدمته فيغضب منك .  
 اين تجد مثل هذا الأجر في مكان آخر ؟  
 المريض : ولكن اكاد اجن من قلة النوم . لم لا نتناوب السهر  
 عليه ، فانا انما قليلاً ثم تنامين انت كذلك ؟  
 الممرضة : اخشى ان يستيقظ في اية لحظة فيفتقد احدنا ،  
 فتشور نائثرته .

المريض : كلا يا عقيلة ... سأنام على  
 هذا البساط هنا ولو ربع ساعة  
 ولن يستيقظ هو قبل ذلك .  
 الممرضة : كما تحب ... انا غير مسؤولة .  
 المريض : ( يستلقى على البساط في طرف  
 الحجرة فيتناءب ) هاه !  
 ( يغلبه النوم )

الممرضة : ( تمسح النوم عن جفניה وتتمتم )  
 ياله من اناني ! انا كنت احوج  
 الى هذه التعسيلة منه !  
 المريض : ( يرفع رأسه فزعاً كأنما  
 انتفض من كابوس ) عقيلة !  
 اين انت يا عقيلة ؟

المريض : ما بالكما تنظران الي ! ما زلتما ترتابان في صدق قولي ؟

المرضاض : ابدأ يا سيدي ابدأ.

المريض : لا تحاولا ان تخدعاني . هذه عيونكما تنطلق بذلك . تشهيان ان تريا البرهان .. ذلك البرهان الرهيب ؟

المرضة : كلا يا سيدي كلا.

المريض : بل تشهيان ان ترياه يظهر على يدي مرة أخرى لتشفيا مني ! حتى انما من اعدائي !

المرض : بل نحن اصدقاؤك وخدامك.

المريض : كلا كلا لم يعد لي في الدنيا صديق ( ينظر فجأة الى كفيه ) وي ! ها هو ذا عاد ! افرحا الآن واستمتعا بالنظر اليه !

المرض : ماذا تقصد يا سيدي ؟ اننا لا نرى شيئاً .

المريض : هذا الدم ؟ هذا الدم الأحمر ! أعمى انت ؟

المرض : هل ترين شيئاً يا عقيلة ؟

المرضة : لا . لا شيء .. لا شيء بناتاً .

المريض : انت ايضاً عمياء .. انتم جميعاً عمي لا تبصرون !

المرض : يا سيدي، ثق ان هذا الذي تراه انما وهم لا وجود له، كما اكد ذلك لنا الطبيب الاول الذي عاجلك منه المريض : انه ابتز مالي وزعم انه قد شفاني من هذا الوهم فلن يعود . وها هو ذا قد عاد اليوم .

المرضة : سأطلبه في التليفون ليعودك حالا .

المريض : كلا، لا اريد ذلك الطبيب ، لا اريده ... لا اريده !

المرضة : امرك يا سيدي !

المريض : اسقيني فاني عطشان .

( تخرج الممرضة ثم تعود بكوب ماء )

المرضة : تفضل يا سيدي بالشفاء والعافية .

المريض : ( يهم بالشرب ثم يرتد ) اجثثني بكوب من الدم لأشربه ؟

المرضة : كلا يا سيدي، هذا ماء مثلج .

المريض : بل هذا دم مثلج . اسقوني ماء .. اريد ماء !

المرض : ( يأخذ الكوب من الممرضة ) حسناً يا سيدي .. سأتيك أنا بالماء .

( تخرج منطلقاً )

المريض : تباً لك .. أما عندك شفقة على

المرضة : والله يا سيدي ، انه لكوب ماء من الثلاجة .

المرض : ( يعود ) هل لك يا سيدي ان تغمض عينيك لثلاثتهم ؟

المريض : أجل سأغمض عيني فاني اكاد اموت من العطش . ( يغمض عينيه فيشرب ثم يتلمظ ) ويلك ان طعمه طعم الدم . لقد سقيتني دماً !

المرض : معاذ الله يا سيدي ، انما هذا من الوهم . دعنا ندع لك الطبيب ليحضر في الحال .

المريض : كلا . كلا بل حملوني الى صاحب القصر !

المرض : من ذا تعني يا سيدي ؟

المريض : صاحب القصر .. الا تعرفون صاحب القصر ؟

المرضة : ما اسمه يا سيدي ؟

المريض : نسيت اسمه ... نسيت اسمه ... انه على طرف لساني ، ولكني لا استطيع ان اتذكره .

( يرن جرس الباب )

المريض : انظر يا عبد الجبار . لعل هذا رسول من صاحب القصر يسأل عني . لا يعقل ان ينساني طول هذه المدة

( يخرج الممرض منطلقاً )

المريض : ( يتيمم ) عجباً كيف نسيت . كيف نسيت الناس هكذا سريعاً ؟

( يعود الممرض )

المريض : من ؟

المرض : اجنبي يزعم انه طبيب .

المريض : ماذا يريد ؟

المرض : انه يعرض خدمته لمعالجتك من مرضك .

المريض : كلا، لا اريد الأطباء .. انهم جميعاً نصابون يريدون ابتزاز مالي .

المرض : انه مستعد ان يعالجك مجاناً .

المريض : مجاناً ؟

المرض : نعم وسيقدم لك الدواء ايضاً مجاناً .

المريض : دعني منه .. ان الأطباء الذين تقاضوا مني المال لم ينفعوني بشيء . افينعني هذا الذي يعالجني بالمجان ؟

لا بد انه لم يجد احداً يتمرن على علاجه غيري !

المرض : كلا بل هو طبيب مشهور في بلده .





الطبيب : في وسعي ان ادلك على المواضع الصالحة من النهر  
المريض : انت تدلني ؟ اني اعرف النهر جيداً واعرف  
شواطئه كلها. لقد كنت اثناء لصيد السمك .  
الطبيب : اذاً ففي امكانك ان تسير الى النهر وحدك . هذا  
خير وافضل .

المريض : ولكنني اخشى الموت . اخشى طلق النار .. كلا  
كلا ، لن أفعل ذلك ابداً .  
الطبيب : كأنك تشتهي ان تبقى طول عمرك في هذا العذاب  
الأليم الذي انت فيه .

المريض : كلا يا دكتور .. أشتهي ان اتخلص من هذا العذاب  
ولكنني لا اريد ان اتخلص منه بالموت . اريد ان  
اعيش يا دكتور ، اريد ان اعيش ..

الطبيب : فأقدم اذن على هذا العلاج ولا تخف .  
المريض : الموت يرصدني هناك وانت تقول لي : أقدم ولا  
تخف !

الطبيب : يا سيدي العزيز : أرأيت لو اصببت بمرض يحتاج الى  
عملية جراحية ، أأست تدعهم يجرونها لك ؟

المريض : بلى .  
الطبيب : الا يجوز ان تفشل العملية فتموت فيها ؟  
المريض : جائز .

الطبيب : فما يمنعك الآن ان تخاطر بحياتك في ذلك السبيل ؟  
وان هذا العذاب الذي انت فيه لأشد كَثْرًا من  
المرض الذي يحوجك الى العملية الجراحية ؟

المريض : ( يتمم ) صدقت يا دكتور ، صدقت .  
الطبيب : فهيا انهض .

المريض : ( يتحرك في سريره ) لكنني عاجز عن النهوض .  
الطبيب : هذا وهم استولى عليك من الخوف .

المريض : ان الطبيب الذي يعالجني منعي من الحركة .  
المرضة : اجل يا دكتور .. اوصاه بلزوم الراحة .

الطبيب : انه اخطأ في تشخيص علتك . الحركة لا تضرك  
بل تنفعك. هيا انهض ولا تضع الوقت ( يساعده  
فينهض عن سريره )

المريض : ( يقف مترنحاً ) هل اسير الى النهر وحدي ؟ الا  
ترافقني يا عبد الجبار ؟

المرضى : ( في تردد وخوف ) لكن يا سيدي ...

الطبيب : ما دمت تعرف السبيل الى النهر فذهابك وحده  
افضل واسلم .

المرضى : ( يتنفس الصعداء ) اذا كان في ذهابي مصلحة ،  
فاني يا سيدي طوع امرك !

الطبيب : لا بل الأفضل ان يذهب وحده لئلا ينتبه الحراس  
المريض : فوضت امري الى الله .

المرضة : البس يا سيدي هذا المعطف لئلا يؤذيك هواء الليل  
( تساعده على ارتداء المعطف ) .

المريض : شكرًا يا عفيفة .

المرضى : ( يقدم ذراعه له ) يا سيدي ...

المريض : كلا .. سأذهب وحدي .

المرضى : دعني اشيعك الى باب الحديقة فحسب .

المريض : لا بأس . ( يخرج هو والمرضى )

( يجمع الطبيب ادواته فيعيدها الى الحقيبة )

المرضة : انا خائفة عليه يا دكتور .

الطبيب : هوّني عليك .. ربما لا يشعر به احد .. هو وحظه  
على كل حال ...

( يعود المرضى )

الطبيب : هل مضى ؟

المرضى : نعم .

المرضة : هلا بقيت قليلا هناك يا عبد الجبار ليستأنس بك ؟

المرضى : قد وقفت ارقبه حتى ابتلعه الظلام .

الطبيب : ( ينظر في ساعته في قلق )

المرضة : ترى يعود سالماً من هذه المغامرة ؟

المرضة : الموت على كل حال اهون له من هذا العذاب الذي  
هو فيه .

الطبيب : ( يشير لها بالسكوت فيسكتان ) ...

( يقف الثلاثة في قلق وصمت يترقبون والطبيب  
ينظر في ساعته الفنية بعد الفينة )

( تدوي في سكون الليل طلقات النار من بعيد )

المرضة : ( تطلق صيحة ) اوه !

الطبيب : ( يسرع فيكم فمها ) صه !!

( ستر »



واليوم ، يقوم  
مسرح المناطق ، لأن  
الجمهور موجود .  
وقد نجحت في الأرياف  
مسرحيات عديدة  
كانت قد سقطت

## المسرح الأميركي الحديث

أخذت كلمة «مسرح»  
في العشرين سنة  
الأخيرة ، معنى جديداً  
في كل مكان من  
الولايات المتحدة . وقد  
أتى وقت في مطلع

القرن كانت كلمة «مسرح» فيه تعني مجرد فرقة  
تمثيلية ، فقد كان لكل مدينة ، من الشاطئ الأطلسي إلى  
الشاطئ الباسيفيكي ، فرقتها وبرنامجهما المسرحي . ثم استولت  
السينما ، ابتداء من عام ١٩٢٠ ، على القاعات وعلى الجمهور ،  
وانطفأ الفن المسرحي عملياً في الأرياف ، حتى أصبح المسرح  
لا يعني إلا النشاط المحدود في نيويورك حيث ترتفع اجرة  
الدخول إلى القاعات وحيث يلجأ مدراء المسارح إلى أشكال  
مجردة تضمن لهم نجاح الكوميديات والابهرتات . على أن  
المسرح استعاد معناه الأول كفن حي في العشرين سنة الماضية ،  
في آلاف من الأحياء الأميركية ، فعادت مسرحيات شكسبير  
وسوفوكل وموليير والمسرحيين المحدثين إلى الظهور . ومن  
الممكن أن تنبأ بأن المسرح الحقيقي سيكون عما قليل في  
متناول الجميع .

وقد حدثت «المسارح الصغيرة» ابتداء من ١٩١٠ حتى  
١٩٢٥ ، حذو «مسرح أوروبا الحر» كرد فعل للنزعات

التجارية التي كانت تتميز بها فرقة بروودوي  
المحلية . وبالرغم من أن هذه المسارح  
الصغيرة كانت رائدة مسارح اليوم الكبرى  
فإنها لم تكن تهتم بخدمة الجمهور خدمة  
نزاهة بقدر ما كان قصدها التعبير عن  
وجهة نظرها الخاصة وضمان دور هام في  
المسرح التجريبي . على أن أمل هذه  
المسارح بانهاض الفن المسرحي قد انطفأ  
قبل ١٩٣٠ ، وفي الوقت نفسه أصبحت  
مسارح الريف والسينما الملاحية الشعبية  
للسكان . وحوالي ١٩٣٠ اتاح خلق  
«المسرح الفدرالي» وهو التجربة الوحيدة  
التي كانت تمولها الحكومة ، بعث المسرح  
خارج نيويورك .



ارثر ميللر

في بروودوي ، حيث كان الجمهور يرفض أن يواجه أحداث  
المسرحية بقلبه بدلاً من فكره . فليس من المدهش مثلاً أن  
تنجح مسرحية «الطريق الحقيقية» للكاتب الشهير  
تينيسي وليامس Tennessee Williams على مسرح بلدة  
«سيلفرمين» الصغيرة أكثر مما نجحت في بروودوي ، وهذا  
راجع إلى انسجام جمهور تلك البلدة مع أبطال المسرحية  
وتعاطفهم وإياهم . وكان هذا هو أيضاً شأن مسرحية «ساحرات  
سالم» لارثر ميللر Arthur Miller التي استقبلت قبل  
سنتين استقبالا فاتراً في بروودوي . على أن المؤلف ما لبث  
أن استعاد ثقته في السنة الماضية حين عرضت المسرحية على  
مسارح المناطق فلفت نجاحاً كبيراً ، ولا سيما على مسرح  
بيتسبورغ في بنسلفانيا حيث شاهدها مئة ألف متفرج .  
وموضوع هاتين المسرحيتين موضوع رصين ، وقد كتبنا  
بأسلوب شعري لا يتذوقه الكثيرون ، ولكن نجاحهما يفسر  
سبب نجاح المسرحيات الشعرية الأخرى التي تأتي من أوروبا

كمسرحيات فري Fry وأنوي Anouilh  
ولوركا Lorca . وهذه الحقيقة هي التي  
دعت بعض الهواة ، خارج بروودوي ، إلى  
تأليف بعض الفرق وتمثيل بعض  
المسرحيات ، بأسعار متواضعة تمكن عدداً  
كبيراً من الطلاب والعمال من حضورها .

وقد مثلت فرقة Proscenium Players  
في الموسم الماضي مسرحية «مهرجان  
للصوص الراقص» للكاتب الفرنسي  
أنوي ، واعتبرت انجح كوميديا في ذلك  
الموسم . كما مثلت فرقة Cercle  
in the Square خارج بروودوي  
مسرحية «فصل غرامي» لالفريد هاييز  
Hayes التي توقظ في النفس اصداً

والفترة التعبيرية ،  
اوالمسرحية الفكرية  
مع « الامبرطور  
جونس » و «العلامة  
المكسوة بالشعر» ،  
وفرة السير  
الدرامائية ذات  
الزعة الشعرية مع  
« تسلي غربية » .  
وفرة العودة الى  
الواقعية مع «حامل  
الثلج يأتي » الخ ..  
وفي معظم هذه  
المسرحيات يعطف



تنيسي وليامز



سارويان

عميقة اذ تعالج  
التوتر النامي بين  
جندي اميركي  
معسكر في روما  
وبين المحيط الذي  
كان حوله والذي  
يعتبره دخيلاً عليه.  
والعلاقة بين الجندي  
وبين فتاة ايطالية  
تشكل هنا النواة  
الدرامائية للمسرحية  
وتنير موضوعها  
الحقيقي : عالمية  
التجربة .

اونيل على « الانسان » فيحفر روحه « ليكتشف جذور  
المرض الذي اصيب به عصره . » والواقع ان مسرح اونيل  
مسرح نفسي قبل كل شيء تنزع وسائله الى « ارضاء  
الفرد الذي يلتمس سبباً لتبرير حياته وحداً للخوف

ومنذ ست سنوات ، تنادي عشرة شعراء ومؤلفين مسرحيين  
الى تشكيل « المسرح الشعري » في كامبردج بمساشوستس  
لتشجيع مسرح قائم على الشعر ، وكان قصدهم اتاحة الفرصة  
لشعراء وممثلين ان يألفوا التكنيك المسرحي . وقدمت على  
هذا المسرح حتى الآن ما يزيد على ثلاثين مسرحية جديدة  
أشهرها « اغامنون » لوليام الفريد W. Alfred و « ساحرة  
الانجيل » لليون فيلبس L. Phelps و « باب الانتقاد »  
و « انا ايضاً عشت في اركاديا » للانج Mang . وقد دلت  
هذه المسرحيات وسواها ان غاية هذا المسرح هي تشجيع  
التأليف المسرحي والتمثيل على حد سواء .

والواقع ان الاميركيين بحلول اليوم مسرحهم محل الصدارة  
من ادبهم ، ويمكن للمرء ان يقتنع بانه سيعرف كثيراً عن احوال  
الاميركيين وطرق معيشتهم ومشاكلهم الخاصة ، حين يشاهد  
مسرحية مسرحية تنيسي وليامز الشهيرة « قطار يدعى رغبة »  
او مسرحية « موت وكيل سفر » لأرثر ميللر .

ولاشك في ان اوجين اونيل E. O'Neill هو من  
اكبر المؤلفين الدرامائيين الذين فقدهم الأدب الاميركي .  
وهو قد حاز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٦ تقديرًا  
لفنه الرائع . وقد اعتاد النقاد على تصنيف مؤلفاته عدة أصناف .  
فترة الواقعية او فترة الشباب التي انتج فيها « قمر الكرايب »

## قضايا الفكر المعاصر

سلسلة كتب تتناول أهم القضايا الفكرية التي  
تشغل المثقفين اليوم ، مع دراسة وافية  
لأعلامها وممثليها العالميين

صدر منها

### ١. سارتر والوجودية

تأليف ر. م. البريس ترجمة الدكتور سهيل ادريس

### ٢. كامو والتمرد

تأليف روبر دولويه ترجمة الدكتور سهيل ادريس

تطلب من دار العلم للملايين  
ودار الآداب - بيروت



# روائع المسرح العالمي

سلسلة كتب تنظم اروع المسرحيات العالمية وأشهرها

وتتناول من القضايا ما يهم كل مثقف عربي

( يشرف على ترجمتها الدكتور سهيل ادريس )

صدر منها

- ١ . الايدي القذرة ( نقدت ) تأليف جان بول سارتر
- ٢ . بستان الكرز » انطون تشيخوف
- ٣ . الحقيقة ماتت » عمانوئيل روبلس
- ٤ . كانديدا » برنارد شو
- ٥ . الافواه اللامحذية » سيمون دوبوفوار
- ٦ . البلور المحرق » تشارلز مورغان
- ٧ . ثمن الحرية » عمانوئيل روبلس
- ٨ . العادلون » البير كامو
- ٩ . موتى بلا قبور » جان بول سارتر

قريباً

- ١٠ . رؤوس الآخرين » مارسيل ايميه

تطلب هذه السلسلة من

دار العلم للملايين

ودار الآداب - بيروت

الطبيعي من الموت » ومن هنا نجد في آثار اونيل . بالرغم من لهجة التشاؤم حساً للنقاوة يجسده جميع ابطاله تقريباً . والمؤلف الأميركي يشبه في ذلك المؤلف الايطالي العظيم بيراندللو .

وقد اشتهر في فترة ما قبل الحرب ( ١٩٢٠ - ١٩٤٠ ) عدة مؤلفين آخرين أهمهم ماكسويل اندرسن صاحب « الصحراء البيضاء » و « شحاذي الحياة » و « آلهة النور » . ولكن يؤخذ على اندرسن أنه شاعر أكثر منه مسرحياً ، وفيليب باري Barri صاحب « الأجنحة البيضاء » وليليان هلمن Hellmann مؤلفة « ساحة الاولاد » و « الثعالب الصغيرة » .

وابتداء من عام ١٩٢٨ ، وهو عام الازمة الاقتصادية الكبرى ، بدأت المسرحية الأميركية تعني بشؤون الواقع الراهن ، ويؤلفها شبان متطرفون ثوريون كان على رأسهم جورج كللي Kelly وألمر رايس Rice وشتاينبك وكالدويل وكليفورد اودتس Odets . فان هؤلاء الادباء كانوا « شاهدين » وقضاة على عصرهم .

ولابد من ان نخصص مكاناً هاماً لوجهين كبيرين لا يزالان يمارسان تأثيرهما على المسرح الأميركي المعاصر كله هما سارويان وتنيسي وليامز .

اما سارويان الذي انتقل من كتابة الرواية والاقصوصة الى كتابة المسرحية ، فقد قدم تمثيلته الاولى عام ١٩٣٩ وهي بعنوان « قلبي في الهايلاند » ، وبعد ذلك بقليل قدم « زمن حياتك » التي وصفت بأنها « قصيدة كتبت بلغة الجاز » لفرط ما فيها من نزعة شاعرية موسيقية .

اما بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد اشتهر تنيسي وليامز الذي وصف بأنه « شاعر الفروق والظلال » وان الرموز التي يستعملها في كل مسرحية من مسرحياته تبدو عناصر ترتفع بدرامة الشخصيات الداخلية الى مرتبة الشاعرية . وأشهر مسرحياته « قطار يدعي رغبة » و « سيف ودخان » وفيها مزيج من نقاوة الطفولة باحلامها وامانيها . ومن واقع الحياة القاسي ومتطلباته . واشخاص تنيسي وليامز اناس حقيقيون يتنفسون الحياة ، وبالامكان مقارنة مسرحياته بمسرحيات ارثر ميللر الذي يهتم أكثر ما يهتم بشخصيات النساء . ولاتزال مسرحيته « ساحرات سالم » موضوع حديث الاوساط الادبية والشعبية .

# المحاضرات

م/د

مراجعة في فصله بقلم "مها" ..

هذه المسرحية نالت  
احدى الجائزتين اللتين  
رأت « الآداب » ان تمنحها  
لافضل مسرحيتين من  
المسرحيات التي تلقتها .

## اشخاص المسرحية

محمد : صحفي في الثلاثين من عمره ، جزائري  
جانيت : صديقة محمد . شابة فرنسية .  
جان : الاخ الصغير لجانيت ، يتراوح عمره بين العاشرة والثانية عشرة .  
بير : رجل فرنسي شيخ .  
بسمدي الأزرق : جزائري مديد القامة يناهز عمره الاربعين .  
عبد الكريم : جزائري ثالث يبدو في الخمسين من عمره ، يرتدي بزة جيش التحرير الجزائري .  
سي احمد البربري : شاب جزائري آخر ، قلق ، يبدو عليه بعض التردد في سلوكه ، وفي نظراته الشاردة ، متعلم وحائز على شهادة الهندسة من فرنسا .  
ابراهيم الصغير : صبي يجاوز الثالثة عشرة من عمره . مرح ، نشيط ، يحمل بندقيته بكل اعتزاز ويرتدي هو ايضا بزة جيش التحرير الجزائري فتبدو كبيرة قليلا على جسده الصغير .  
جميع الرجال في الفصل الثاني يرتدون بزة جيش التحرير الجزائري ويتمنطقون باحزمة الرصاص ، وبناقد وجيوب صغيرة لقنابل يدويه على جنوبهم .

## الفصل الاول

### الديكور

حجرة عند الحائط المواجه للجمهور . شبكه مسدل الستائر ، كرسي رخيصة وطاولة في منتصف الحجرة فوقها كتب وجرائد مبعثرة . في الركن الايمن سرير جانيت وملابس امرأة مبعثرة فوق السرير . ضجيج واصوات ابواق للسيارات يسمع من خلال النافذة . ساعة منضدة . وصورة لام جانيت معلقة فوق رأس السرير بجانب الشبكه الايمن .  
المكان : باريس ، شارع شيرش ميدي .  
الزمان : امسية يوم أحد .

### المشهد الاول

( يسمع طرق على الباب من الجهة اليسرى ، جانيت في يدها ابريق صغير للقهوة ، تخرج عن يمين المسرح من حجرة اخرى )  
جانيت : ( بسرعة ) من .. ؟ ! ( تضع ابريق القهوة على الطاولة )  
الصوت : افتحي ... انا محمد .

جانيت : حسناً .. ( تتقدم نحو الباب فرحة تمسك ثوبها بيديها بحركة غريزية )  
محمد : مساء الخير ( يدخل الحجرة مقطب الوجه )  
جانيت : مساء الخير .. ( تغلق الباب ، يصيها برود نفسي )  
محمد : ( يأخذ كرسيًا ثم يجلس مطرقاً )  
محمد : جانيت ... ( صمت قصير ) ... اردت ... ( هنيهة ) ... ( مغبراً الحديث لموضوع آخر .. )  
آه ، سمعت باجتماعات مصنعكم .. !  
جانيت : ( هدهو ) .. أكتبت شيئاً لصحيفتك .. ؟ ؟  
محمد : كلا . ( هنيهة ) جانيت .. جئتك أفضى اليك بأمر هام جداً ( هنيهة ) بالنسبة لي ، بالنسبة لكتبتك .  
جانيت : تريد ان لا نخرج معاً اذن ؟ ! ( هنيهة ) ريبورتاج جديد ، استدعاء رئيس التحرير لك .. ثم مشاغل الجريدة .. ؟ ! ( تضحك )  
محمد : اخبريني كيف حدث الاجتماع عندهم .  
جانيت : لاجل ان تكتب شيئاً جديداً .. ها .. ( تبتسم )  
محمد : كلا .. كلا .. اخبريني فقط .  
جانيت : ثمة اشياء تحدث من اجلكم ، كثيرة ، كثيرة جداً .  
محمد : ( بفرح ) أجل .. أجل .. صحيح . ( فترة صمت قصيرة ) آه جانيت ( متذكراً احداثاً محزنة ) ان يقدر لي ثانية ان ارى وجهك ( بغضب ) ولا أستطيع ان اواصل عيشي هنا ( يضرب فخذة بشدة ) لا اقدر .. لا اقدر .. ينبغي ان اموت هناك . يجب ان أحمل كل شيء من اجلهم .  
جانيت : لم أعد أفهم ماذا تريد ( تأخذ يده بين يديها ) قل لي ، ( بتعجب ) يدك باردة كالجليد ، وعيناك حزینتان ( تنظر في وجهه )  
محمد : ( بخمول ) احس بالهرم يا حبيبتي ، احس كما لو كان عمري قرناً كاملاً ..  
جانيت : سأهيئ لك فنجاناً من القهوة .. ( تمهم بالقيام )  
محمد : ( مقاطعاً ) كلا .. ألدبك ما يوكلك ؟  
جانيت : ساجلب لك قطعة لحم وجبنة .. ( تخرج للحجرة الثانية )  
( يسحب كرسيه امام الطاولة بعد ان يزيح بعض الكتب والجرائد الى ركن آخر منها )  
( تدخل جانيت في يديها صحنان ، تبقى واقفة امامه )

محمد : أجلسي جنبي يا صديقتي ، اريدك دوماً هنا ، اضغطي على يدي لاحس دفء راحتك ( هنيهة ) سوف ارحل بعيداً عنك . وهناك بغفلة سوف تطرحني رصاصة طائشة وتستقر في قلبي ( ميتسماً بسخرية ) وسيقف لأول مرة عن الخفقان ، وسأغدو جيفة ، بارداً . متعفنًا ! ( ينهض





— يبدو الانسان وديماً كالطفل حين يمضغ طعامه  
( المشهد الأول من الفصل الاول )

غاضباً) آه ، لماذا؟؟ لماذا فرضوا الموت علينا؟ انهم يلهون ظهورنا بسياسم من الاحتقار والمقت البغيض ( صمت طويل ) ، جانيت ( ببطء ) أتعلم مرات كثيرة في اعماقي ، أي قوة لعينة تثبت اقدمهم فوق الارض ، شامخين بانوفهم؟ ( هنيهة ) واكن الصرخات التي تدوم في احشائي تندفع عبر اسناني (هنيهة) جانيت، يجب ان تدري ان طفانيهم واحتقارهم وخوفهم منا ، يمكن عند ساعات العمل ونتاجاتها . فمن فقط الدم المحترقة في عروقنا ومن حبات العرق المنحدرة من جباهنا ، يتراكم ذهبهم اللعين ( بغضب ) من موت اطفالنا وتشردنا وبؤسنا الاسود يقوم قانونهم .. ( بغضب عنيف ) .. آه ... جانيت : ( تملو وجهها غمة كدره ) ان اعصابك تحترق كبارود ميت . محمد : ( يطرق مهموماً ) اسمعيني صوتك ، حدثيني عن المصنع ، عن عاملنا هناك !

جانيت : يجب ان تأكل اولاً .. !

محمد : تماماً ، يبدو الانسان وديماً كالطفل حين يمضغ طعامه.

جانيت : لا ، اريدك ان تأكل قليلاً .

محمد : حسناً ، حين أبدأ بالتهام طعامي ، يجب ان تحدثيني ( يأخذ بالاكل وارشاف فنجان قهوته )

جانيت : ( تأخذ فنجانها بيديها وعيناها ساهمتان ) .. حتى الساعة الثامنة . كان كل شيء يبدو طبيعياً ، وما ان قاربت النصف بعد التاسعة ، حتى بدأ الجميع يتهايمسون، وتكلموا بعد ثذ بلطف وضجيج .. الحرب .. الحرب .. الجنود .. والضرائب وساعات السبل الطويلة ، ثم اجتماعنا في باحة المصنع

( تلتفت اليه ) تصور ، مئات ، آلاف من البدلات الزرق ، كانت تتأوج ، ويضجون بوعيد مخيف ( في حماس ) انهم يريدون حرباً قذرة اخرى . ثم .. ثم فجأة يخرس الجميع ( هنيهة ) جورج وسليك وتريفورد وجاك الشيخ واندرية حتى الشباب الصغار . وصعدت لوسي فوق دوار عتيق مطروح فوق الارض ترقب الجموع بوجه قاس واصابع يديها باردة ، وكنت اسندها من الخلف حتى ان ساقى كانتا ترتجفان، وحين تفوهت بكلماتها الصغيرة ، طمرت الدموع الى عينها . قالت وهي تلطم خديها : لا تذهبوا .. لا تذهبوا يا اولادي الى الموت. يجب ان لا تذهبوا ( هنيهة ) كان صوتها جريحاً ، متشنجاً ، مرعباً .

محمد : اذن كان مشهداً رائعاً ؟ ( هنيهة ) ولقد كنت انت لآخرى رائعة ايضاً يا صديقتي

جانيت : هيه ... ( تبسم )

محمد : قولي يا جانيت ، ماذا كنت تعملين لو كنت في موقعي .. ؟

جانيت : انتزع ثيابي واسير الى ميدان المعركة .

( تشد على جذعها في حركة اعتراز بنفسها )

محمد : ( بفرح ) اجل .. ( هنيهة وبألم ) اجل .. وسوف يبتعد احدنا عن الآخر .

محمد : ( يبعد الصحنون من امامه ) جانيت ، انظري في عيني جيداً ، وتذكري لونها ، فبعد أيام ساكون ملقى على ظهري ، وصدري مثقوب كالأرغال ، وهاتان العينان متصلبتا النظرات على زرقة السماء وعتمتها ، والرياح والمطر سوف يصفعان وجهي ويدي وجسدي بشراسة، ولكنني لا أرم حراكاً ..! هيه ( هنيهة ) .. كم يلذ لي ان اموت في حقل من الحنطة الخضراء في بلادتي . وعلى مبعدة عند الطرف الآخر ( ينفض ) من الحقل، تسمع خفقات موجات الماء في خلوع الساقية الطينية ( يتقدم امام واجهة المسرح ) وتحلق فوق جثتي طيور مرحة في وهج الشمس الارجواني الدافئ ( فترة صمت قصير ) سأمي ( بلهجة سريعة وحادة ) اغراضي ( هنيهة ) .. وقد استحصلت على بعض الفرنكات من اصدقائي في الصحيفة وتولى بعض ابناء بلادك الطيبين تهريمي وآخرين كثيرين الى بلادتي ..

جانيت : اريد ان احديثك .. ( هنيهة يعود محمد ويجلس ) .. لقد تلفظت بالموت بكثرة في بداية حديثك ( بصوت حاد ) أنت خائف؟! قل نعم ام لا ؟!

محمد : ( متوترأ ) لست بطلا يا حبيبتي ، لست بطلا ابداً ( بتواضع ) انني انسان بسيط منمور في صخب الحياة ، صحتي لاحدى الصحف الطبية ( الى جانيت في حده ) ستنفجر في جسدي دوامة هائلة مرعبة ، اذا بقيت اصطاد ذيول الاخبار هنا وهناك ( هنيهة ) ينبغي ان اقاتل في بلادتي .. يجب ..

جانيت : ( تنظر اليه في عناد ومقاطعة في هدوء ) .. في ايام المقاومة ، كنا نقابل الكثيرين الذين يرمون القتال وتتعرف عليهم ، بعضهم يتردد وتزوي افواههم بشكل حاد ومرعب ( مقلده لهجتهم ) .. لدي اطفال وزوجة وعمة .. وبعضهم كان عابساً كئيفاً ، يقول في صرامة ( متخذة لهجتها رصانة جديدة ) ، نريد ان نقاتل ويهزون رؤوسهم ، كفي اعطونا سلاحاً ! ( هنيهة ) وكنا نقول في اعماقنا ، سيعرف هؤلاء كيف يقاتلون بصورة رائعة. والايام تسجل ارتفاعاً عظيماً في عدد المقاتلين . عمال وصحفيون ، فنانون وبعض البرجوازيين الصغار وفلاحون . جميعهم كانوا يقاتلون، وكان لديهم حقاً بعض الخوف ..

محمد : جانيت ! انظري الى يدي ( يطرق برأسه اليها ) أحسن ان ارتجافه خفيفة تسري في عظامها . عجباً ! ، حين يشعرا. الامل



في رأبي وتندفع في عروقي قوة فظيمة . وآمل ان اقاتل احسن قتال ، وامام عيني تندفع صور المعارك والدم والمطاردة ، وهنا ، وفي غرفتك ( ناظرأ في ارجائها ) يبعث مجرد التصور لهذه الأخيصة ، الإرتجاف الى يدي والقلق الى باطني ..

جانيت : ( محببة في رقة ) ذلك لانها عواطف صادقة ، متواضعة وأمينة .

محمد : ( محدقاً في وجهها ) أجل . انك تعبرين بكلمات بسيطة .

جانيت : ( مبتسمة ) لا تنس ، فلقد كنت ، قبل الحرب ، معلمة صغيرة .

محمد : طردوك .. ؟ ! ؟

جانيت : ( هدهد وبعد هنية ) .. نعم . أسمع يا محمد ( ملتفتة بشدة اليه ) لدي انا خوفي وقلتي ايضاً ( هنيه ) حين أدخلو الى سريري في الليل وبعد ان اودعك ، افكر فيك ، في عتمة الغرفة ، أود لو ان أبصق على يديك ، أتصدقني ! كيف أستطيع ان اجمع عدواً وحبيباً ، متمثلاً في شخصك الجزائري بأن واحد ؟ ؟ ( بلهجة غاضبة ) كيف ؟ ؟ ( تقترب منه ) أجل .. أجل كيف ؟ ؟ أترى كيف يدفعوننا من الخلف ! ؟ في إحدى أيديهم خبز رخيص وفي الأخرى حربة مسمومة ( فترة صمت قصيرة - هدهد ) أطلب اليك ان تعيش ، ان ترجع ، لاشبك يدي خلف ظهرك ، واتحسب انفساك الدافئة تفرق وجنتي وورقتي ( هنيه ) ولاجل ان أعبر اليك ، يجب ان اجتاز بركة دماء مرعبة ، يجب ان يموت الكثيرون من الجنود وان يفرق هنري زوج فرانسواز في بحر الدم .. ( مصرة باسنانها ) كم هي قدرة هذي الحياة .. آه !

محمد : هي ليست من صنع ايدينا يا عزيزتي .

جانيت : أجل .. فلقد ولدنا من احشاء هذا العالم .

محمد : وسوف .. ابتهد انا الآخر يا جاني ، لربما مدى الحياة ( هنيه ) حين استعرض في ذاكرتي كل السنين التي قضيتها في فرنسا ، وهنا في باريس ، احس انها مجرد حلم عابر .

جانيت : ( بتأنيب ) حتى انا ... ؟ !

محمد : كلا .. انك تأخذين في وجودي مكاناً موطوعياً حداثياً .

جانيت : آ .. لقد بدأت تتكلم بصورة حسنة .

محمد : هل هزتك يا جيني رغبة عنيفة في رؤية تربة بلادك ! ؟ أصغر الأماكن واحقرها في مدينتك ؟ ( هنية ) اناسها ! لباسهم ! تلك النفحة الصارمة والرائحة الحنونة في كلماتهم ولهجاتهم ؟ ! ( محدقاً في وجهها ) أحسست بكل هذا حين تكونين بعيدة عنها .. ؟ !

جانيت : ( في اقتضاب ) لم اغادر فرنسا منذ ولادتي .

محمد : حتى ولا مكان ولادتك ؟

جانيت : كلا .. ( هنية ) .. لقد ولدت في مرسيليا ( يأخذ صوتها بالبطء ) وكان ابي بائعاً في دكان صغير قرب المرفأ وفي حي البحارة .. ولازلت اذكر شارعنا الضيق والشمس الدافئة والمسترخية فوق جدران البيوت الكالحة والقديمة ، ورائحة السمك تنتشر في الجو ، ( هنية ) وفي صحوة الايام الباردة ، تفتش النسوة أعتاب بيوتهن ويتدثرن بالشمس الساخنة .. ( الصوت يأخذ بالبطء اكثر ) وكنا نلعب نحن الصبية آنذاك ببرك مياه المطر ويحمر البرد اجسادنا الصغيرة ( يطفأ مصباح من المسرح ) وتكون أُمي آنذاك مشغولة بتهيئة ضامنا ، ويصيح بي ابي بين حين وآخر ان اكف عن اللعب ! ( هنيه - يطفأ مصباح آخر ) كان دوماً عصبي المزاج يؤرقه شيء غامض ! ( بتألم ) لقد كان طيباً ، خائفاً من الحياة ( فترة صمت قصير ) .. ثم .. اكملت دراستي واصبحت معلمة صغيرة ( تبسم ) يا الله كم كانت فرحة أُمي عظيمة ورائعة ؟ ( متابعة

بعد هنية ) وفي احدي ليالي الحرب المعتمة مانا كلاهما ، وفي الصباح وقرب البرج في باريس ، هنا ، كان نصف زقاقنا قد تحول الى جثث ودم وخرائب ، ودخان يعلو من بين اقتاضها في هدوء .. ( تسترخي على كرسيها ) محمد : انك تتألمين ( محدقاً في وجهها )

جانيت : هكذا تجد ان مصيبتنا مشتركة بعمق في جنودها !

محمد : صحيح .. صحيح جداً .

جانيت : ولهذا لا اريد ان تموت .

محمد : اكننت الاول في حياتك يا جانيت ! ؟

جانيت : ( معقبة بسرعة ) حين نحس بدنو العدم منا ، نريد ان نقبض بأيدينا على كل الوجود .

محمد : كلا .. كلا لم تفهمي غرضي .

جانيت : ( محببة في هدوء ) لم يكن ثمة احد قبلك ، شغل اعماقي .

محمد : سأغرض عيني في جهات القتال على طيفك ، واقبلك اروع قبلاتي .

جانيت : وستضميني بين ذراعيك ( مطرقة ) ولن اقوم مطلقاً ( تغطي وجهها بيديها )

( محمد تتنابه فترة صمت طويل ، ويسمع صوت جان يتأدي من الخارج )

الصوت : جانيت ، جانيت ..

## المشهد الثاني

المشهد نفسه والأشخاص ، محمد ، جانيت ، جان ، وبيير الشيخ .

جان : ( يدخل فرحاً ، الى جانيت ) لقد جلبت الغم بيير معي ( يستمر في ضحكها )

بيير : ( يدخل خلف جان ) هيه ( الى محمد ) هوذا العربي ثانية ، كيف حاله ؟

( جان يجلس قرب أختها وبيير يسحب كرسيه يجلس فوقه غير ملتفت الى جواب سؤاله )

محمد : مرحباً يا بيير ..

بيير : مرحباً ( الى جانيت ) كان يجزني بشدة ويتصورني يافعاً مثله ( ناظرأ الى جان ومبتسماً )

( جان يضحك )

محمد : ولكن روحك فتيه ..

بيير : لا ، لا يا ابي . احس بالشيخوخة في نخاع عظامي ( هنية ) احس بتعب كبير في قلبي ( مقاطعاً هدهد ، وفي لهجة حادة سريعة الى محمد )

أسمعت اخباراً حول الحرب ! ؟ ها ؟ ؟

محمد : ليس من السهولة . ان تعرف حقيقة ما يجري هناك

بيير : ( يعطس ويشعل غليونيه .. مطرقة ) لا زال لدي أنف حسن الشم ( هنيه ) ولكنني رغم كل شيء . أشم رائحة ننته ! نفو !! ( يصيح على الارض ) أي شيء هذا ! ؟

جانيت : ( بغضب ) انها معركة خيانة قدرة تدبر لنا من الخلف .

بيير : ( يتبسم ) لا زلنا في مساء الأحد يا بنتي فلا تغضبي ( هنيه - الى محمد ) .. رغم كبري يا محمد ، اشعر شعوراً حقيقياً بفضاعة الحرب هناك و ...

محمد : ( مقاطعاً ) لقد عشت الحرب مرة ، ليس كذلك ! ؟

بيير : ( دون ان يهتم بمواصلة حديثه السابق ) .. نعم .. ( بصوت واطيء



يحدث نفسه) أيام التراجع والخوف (الى محمد) .. كان الموت يرفرف بقسوة فوق الرؤوس، والجثث والرماد والدخان وطوفان الامراض والجوع ، وفي اعوام ١٧ ، ١٨ ، دأبنا نتمرد ، كنا نرمي السلاح في الانزاس والموزيل وبوش درون ، في الرن وفي اللوار واللورين ونصرخ في وجوه الضباط: لتسقط الحرب ، ليسقط الطغاة ، ليحش السلام .. (فترة صمت قصير . بسخرية) .. هيه .. كنا نبث كالدجاج في اكوام القاذورات عن رؤوس البطاطا المتعفنة المسودة .. ( يأخذ نفساً من غليونه ) .. ثم تعلمت بحق : لاجل ان أبعد الشر والخوف من رأسي ينبغي ان أشبع . دوماً ، معدتي بصورة جيدة .. هيه .. ( يضحك )

جانيت : آه .. لكم اود ان اصرخ بقوة في وسط الشارع : انهم يدبرون لنا قبرا كبيرا ايها الناس ..

بيير : هيه .. ( يضحك ) .. سيضعونك في السجن يا ابنتي .. هيه .. انهم لا يحترمون احداً في هذه الايام ..

محمد : انهم يجهدون انفسهم ليجعلونا قطاعاً للطرق ( الى بيير ) تصور يا بيير ، انهم يرويدون ان التقط بيدي سكيناً حاداً لاغرسه في صدر جانيت وفي عيني جان ، يريدون ان ادوس طيبتك بنعلي ، ثم ( يغضب ) انزوي في ركن مظلم وقلبي يرتجف ، ويدأي تقطران دماً ، لاجل ان ادفع الى رأسهم ذكريات مطاردهم لنا .. ( يهز رأسه بسخرية )

بيير : فوق منكبيك رأس حسن يا ابني  
محمد : ( يطرُق صامتاً ) ..

جانيت : ( في نفسها ) .. ولكنهم سوف يخسرون حتماً .. سيخسرون !! وسنخرج الى الشوارع ونتمناق وفي ايدينا اغصان الزيتون واغصانات الزهور ( بوجه حالم ) .. سيقبل بعضنا بعضاً بحنان واخوة واحترام .. ( تضم عينيها بكفها ) .. يا الله كم تغدو الحياة آنذاك رائعة وبهيجة

بيير : هيه .. ( يتسم ) أنا .. ( باصرار ويومي الى صدره باصبعه ) .. اذا استغرب كيف انهم نظموا الحياة بطريقة لم تخطر حتى على بال الشيطان .. هيه .. انا اراهن ان الشيطان لم يكن قادراً على ان يفكر مثلهم .. هيه .. ( هنيهة ) .. كنا نفوس الى اعماق الارض وكانت اعماقها تنفث الحوارة في امعائنا . ونكاد نحس بالاختناق احياناً كثيرة .. ( بحدة ) واصلوا الحفر .. ! الف قدم تحت سطح الارض .. الف وخمسين .. الفين ... ثلاثة آلاف . وكنا نطعم ، ونبقى نهبط الى الاعماق مستخرجين الفحم .. وتمر الايام والسنون ثم .. فجأة ، وعند ركن ، لا نغيره اي انتباه ، ينفجر في دوي مرعب ، هائل ، قلب الارض تحت اقدامنا ، ثم تكون الطامة ( فترة صمت قصير ) .

( في لحظة هادئة خشنة ) .. ويصدر في الغد بلاغ رسمي : دفن تحت انهيار منجم الفحم في منطقة كذا ، خمسون عاملاً ولا زالت فرق الانقاذ ترفع بعض الانقاض .. هيه .. ! خمسون عاملاً .. اطفالهم وذكرياتهم ونساؤهم .. وآمالهم التي كانت رؤوسهم الصغيرة المدورة تضيق بها ؟ كيف تعذبوا ؟ ! كيف هي صرخاتهم المخيفة قبل ان تمتليء بلاعيمهم بالتراب ؟ ! ماذا قالوا ؟ ! هم فكر كل منهم .. ؟ ! كفى .. هيه .. لقد انطلقت شعلتهم في صمت .. ( مستطرداً بذكرياته ) .. وتقرع اجراس الكنائس في حزن هادئ ، ويخيم الصمت على الرؤوس وحتى الاطفال يرتدون التجربة في ألم .. ( مطرقاً في حزن ) جانيت : .. ويموت الآخرون من جراء الحرب .. ( بعمق ) العمل والحرب .. ( الى الجميع في لهجة غاضبة ) اين هي اذن غصبة الناس ؟ ! اين هي الآن ؟ !

بيير : حسناً ، استمري .

جانيت : .. وفي أيام المقاومة . كان بصاق القواديس والجزارين وحثالة الناس يفرق ارسفة شوارعنا ، ومحاري المياه تجرف الصديد والوحل الممزج بدم الضحايا . فلقد كان لكل يوم جديد ضحاياهم ( هنيهة ) هكذا كنا نعيش ، وكان لابد من روح جديدة غاضبة مقاتلة ، من أمل وعمل جديدين .. ( انفسها ) .. سوف يشق علي ان انسى الايام القائمة والرائعة . ايام الحيايات والمقاومة .

محمد : جاني .. ( يحدق في وجهها ) .. لا اعرف كيف اعبر عن سعادتي بك . ( يتمتم بنجل ثم يلتفت الى بيير )

بيير : هيه .. حسناً ( يتسم ) سوف آخذ جان لثلهو قرب العمة ماري ، ( الى جان ) هيا يا جان ( يتقدم ببطء نحو جان )

جان : ( الى جانيت ) أذهب .. ؟ ؟

جانيت : ( تومي برأسها علامة الموافقة )

جان : ( الى محمد ) أتأخذني الى السينما كما وعدتني .. ؟ ؟

محمد : أجل .. أجل يا جان ( يضع يده بألم وحنان فوق رأس جان ) ( يخرج جان )

### المشهد الثالث

جانيت ، محمد

( يجلسان متقابلين حول الطاولة )

محمد : كم انت رائعة يا جاني . تركت بيير يحس بضغف رغبي في الانفراد بك ( يأخذ يديها بين يديه ) كم أنت رائعة ..

جانيت : اغضض عينيك قليلاً .. وسأغضض عيني .

محمد : لماذا ؟ ؟

جانيت : ( في صوت خافت ) .. لأحس وجودنا كبشر ، يجب ان نعيش ونحجب ونسعل .

محمد : نعم .. نعم يا عزيزتي

جانيت : ستذهب ، وستكون امامي فرصة متابعة عملي ، سأجهد ان أعيش حتى اراك ثانية وسأقرأ كثيراً ( مسترسلة ) وفي امسية باردة ستجلس في حجرتنا الصغيرة الدافئة ، بينما اكون منشغلة بتهيئة قهوة لك بعد اكلنا مقافات طازجة وبندورة وحلويات وشرابنا كمية من الشراب ، تكون انت منشغلاً في قراءة صحف المساء ، وانظر اليك خلصة فارى جيداً الاوردة الزرق النافرة في جبهتك المتجمدة ، ومنخريك يتحركان في هدوء متزن ، ثم ، استلقي جنبك ( هنيهة ) اقرأ بلزك او شيلي ولربما اقرأ اراغون او همنغواي او هوارد فاست الطيب .. ( فترة صمت قصير )

محمد : ( ساهماً ) حديثي اكثر

جانيت : ( متفصصة ) كلا .. كلا ، سأستعيد هدوني ، وعليك ان تعمل بادراك .

محمد : ( ميتسماً بعد فترة صمت قصير ) نعم يا استاذتي ..

جانيت : ليس لدي رغبة في متابعة كلامي ( تصمت لحظة ) حين اتكلم احس بأوردة رقبتي تتمزق

محمد : ولكنني سأسافر غداً ؟ ؟

( جانيت تطرق برأسها مفكرة )

جانيت : ستكون ملزماً بانجاز مهمة قاسية ، فالتحف جيداً اذا ما نمت في العراء ( تصمت ) وكن حذراً . على سلاحك ( بتريث ) ومن الافضل ان تستحم بالماء البارد لانه يقيك الزكام

محمد : أهذه تعليقات جديدة ؟ ؟ ( يتسم )

جانيت : ( تهم بالقيام ثم تبقى جالسه ) لا تمزح كثيراً .. ان كل شي متوقف عليك .

محمد : ( يقف ) عليك وعلى بيير والعمة ماري ولوسي وجان واصدقائي في الصحيفة ، على نعالكم وعلى جميع ابناء شعبك الطيبين وباقي الناس الآخرين في كل ارجاء الارض ( بصوت مرتفع وقوي ) أوليس من حقنا اذن ، في عصرنا ، ان نفتخر باننا لسنا وحيدين في المعترك .. ؟ ( هنيه ) اننا ندرك جيداً يا جانيت ان قلوباً تنبض بالحلب لنا ، من وراء سهول الكنج وبراهما بوترا ، من هضبات التبت ومن فوق منائر اسطنبول وازقتها الرخامية الضيقة ( يتقدم نحو مقدمة المسرح ) من سخونة الجنوب ومن مزارع ومعامل العراق الصامت ، من احياء بيروت المكتظة بيوها كملب الكبريت ومن شوارع دمشق العظيمة ، من القاهرة الرافعة الرأس بشم ، من كل مكان فوق الارض ..

جانيت : أجل ، ان ثورتكم هي ثورتنا ، وثورات كل عبيد الأرض الهادره والمخيفة ( فترة صمت ) .

( محمد يشعل لفافة تبغ ثم يعود ليجلس )

جانيت ( تتكلم بصوت هادئ ) .. اسمع يا محمد ، احياناً كثيرة يعصف بي الشك القاتل واتساءل بضعف في قلبي : كيف يتسنى لي ان احبك ؟ ! ( يثمل وغضب ، تقوم وتتقدم الى امام ) ان أمد يدي الى صدرك العريض الاسمر واتحسس نبضات قلبك ، حين تصرخ باذني ان اذهب لاقاتل الفرنسيين في الجزائر .. ( تتحرك لركن من المسرح ) .. ولكن واقعاً حياً يترامى لي فجأة . يجب علي ان اثبت قدمي في تربته لابقى واقفة . ولاجل ان اتحول الى حيوان يدب على اربعة . ويلطم هذا الواقع وجهي ، بل كل الوجوه بتساؤل مريع لا يعرف الرحمة : اين يكمن الحق ؟ اي الوجوه في هذه القضية يفرض وجه الحياة الاكثر تجدداً واشراقاً ؟ ! .. ثم ( تصمت لحظة ) .. ثم لا البث ان اطمئن وتزايلى مرارة القلب ، فاحبك ( في لهجة اعجاب ) . واود لو أجذك جنسي لأدس رأسي بين ذراعيك الدافئتين ، لاعيش قربك واحشك على بعدي منك ان تقتل بصورة حسنة وجيدة ، وان تتفاخر باعتزاز ورجولة عن عدد ضحاياك من جنود اعدائك ، ( بهكم ) ابناء شعبي وابناء شعوب اخرى ( في حذر ) وان تكون بارعاً في تجنب رصاص طائش يترص بك ، قد يودي بقلبك الى التوقف ويفرغ رأسك من الاحلام ( هنيهة ) واطلب ان نكتب الي باستمرار عن اروع معارككم ، وتشير باستهجان وبعطف الى اخوف الاسود الذي ينخر كالسرطان عظامهم وجلدات بطونهم المرتجفة ، وعن اغانيكم الطيبة المترددة اصداؤها فوق الجبال وتحت الاقايبة في المدن الزاخرة بالضجيج وبالحركة ، والمنبثقة اناشيدكم الرائعة من فسحات النور ( تتوقف لحظة ) .. كيف تراني ؟ !

محمد : آه يا صديقتي تتكلمين كاصدق شاعرة عظيمة ..

جانيت : ليتني كنت مثل فرانسواز صديقتي العاملة في مخزن بول قرب الحي اللاتيني ، ساذجة ( باعجاب ) ودیعة كجان وصغيرة كروح الاطفال ( هنيه ) كانت تهمس في اذني باسرارها ووجهها يطفح في دم ساخن فوار ( فترة صمت قصير ) انها تحب هنري وقبل اسابيع ثلاثة تزوجت منه ( معقبة في لهجة سريعة ) واستأجرا شقة صغيرة ( ضاحكة ومقلدة حركات فرانسواز ) كانت تجرني من يدي وهي تلعو بخفة القط وتقول لي في فرح عظيم « هذه حجرة النوم .. وهذه لطعامنا ، تعالى اريك مطبخي » ( هنيه ) فلم املك الا ان اقبلها ورأيت دموع فرحتها .. ( ملتفتة الى محمد ) يجب ان تصدقني انني سوف ابكي ، ابكي تماماً كما بكت فرانسواز ، حين تكون بعيداً ..

وقريباً من فم الموت .

محمد : ابكي يا عزيزتي اذا قدر لك . وتذكري اننا صغار وعظام بأن واحد . جانيت : ( تقترب منه وتأخذ يده بين يديها ) هل قدر لك يوماً ، ان ارتجتفت من الخوف ؟

محمد : كثيراً ما خفت .. !

جانيت : أو بكيت مرة بصدق ودموع ونحاط ؟ !

محمد : قليل جداً ( يبتسم ) حتى ان ذاكرتي تعرض لي الآن تلك الصور بشكل صياني .

جانيت : ( خجلة وتجلس في مكانها السابق ) .. آه .. ( تومي برأسها علامة الموافقة )

محمد : ينبغي ان اذهب ( بعد ان ينظر لساعة يده ) .. سوف اري بعض اصدقائي وسأشتري لي سجاثر .

جانيت : هل يعني هذا انني لا اراك ؟ ( تقف )

محمد : ( يضحك ويتقدم نحوها ثم يأخذ يديها بين يديه ) .. ( بتأنيب ) ها قد شرعت تفسين كثيراً من الاشياء . كيف لا اراك ؟ !

جانيت : تماماً .. لقد نسيت .

محمد : بل قولي انها صرخات قلبك .

جانيت : ( بخجل ) أجل .. صحيح .. صحيح .. ( فترة صمت طويل )

محمد : ستأتين لحجرتي يا حبيبتي ..

جانيت : ( ترفع رأسها ببطء وعيناها مغروقتان بالدمع ) .. نعم ..

قريباً

الناس في بلادك

اول ديوان

للشاعر المصري المجدد

صلاح الدين عبد الصبور

منشورات دار الآداب

ص . ب ٤١٢٣



محمد : ( باضطراب ) لم تبيكين ؟! .. أوه جانيت كوني شجاعة ..  
( مضطرباً ) قبلي لي جان فقد يقدر لي ان لا اراه ، وسنبصر من  
مرسيليا بعد يومين ، عند طلوع الفجر .  
جانيت : يكون الحراس ورجال الكمارك قد أغفوا نعمق .. ( تبسم وتمسح  
دموعها )  
محمد : أجل .. ( بلهجة سريعة ) اودعك يا حبيبتي حتى اعود .. الى اللقاء .  
( يخرج )

## المشهد الرابع

- جانيت -

( تسير في حجرتها ببطء )

جانيت : آه .. ليتني اعيش لارى فرحة الشوارع ، يوم يصفق كل البشر  
لكل البشر الاخوة ويعيش الانسان ( تجلس على كرسي قريب )  
لاحلامه وامانيه وحبه ، يوم تفيض الارض بالحب وبالصدقة ( تقف ويشعل  
في عينها بريق صارم نفاذ ) سأهتف يا بير بصرختكم المدوية : لتسقط الحرب .  
ليسقط السلاح ..

- ستار -

## الفصل الثاني

- الديكور -

لوحه كبيرة تمثل قمم الجبال ، والمنحدرات منها مملدة عن اعين النظارة ،  
وفي الركن الايمن منها تبدو زحمة اشجار الكروم الكثيفة ، وترصع السماء  
غيوم داكنه وقمر يرسل ضوءاً شحيحاً من بين كتل الغيوم الرمادية  
المزرققة ، وفي وسط المسرح تبدو احجار كبيرة مرصوفة اشبه بطريق جبلي  
ضيق يطل على واد في الجهة الاخرى المحصوره بين اللوحه والاحجار .

## المشهد الاول

محمد ، سعدي الازرق ، عبد الكريم ( يرتدون بزات جيش التحرير  
الجزائري )

عبد الكريم : ها قد فر معظم الليل ونحن صامتون .. ( هنيهه ) .. وليس لدي تبغ .  
سعدي الازرق : سأعطيك من تبغي ( يفتح كيساً صغيراً ويعطيه اضمامة من التبغ )  
محمد : ( يتمم ) .. تبغ وصمت وحنين .. وانتظار ( هنيهة ) لقد انقضت  
ثبات اعزائي بلا رجعة ايام الراحة ( يحدث نفسه ) وأنشد للاحياء  
الذين يحملون وهم واقفون .. ( ملتفتاً الى سعدي ) تمن يا سعدي في هذه  
المقاطع الرائعة ( في حماس ) وأنشد للاحياء الذين يحملون وهم واقفون ..  
انه الزمن العظيم ( يشد على يدي سعدي ) .. لن تجرؤ قوة على وجه  
الارض ان توقف زحفنا .. ( يردد لنفسه ) .. كل هذا يا شمال افريقيا لن  
يقتل فيك الاندفاع الحار . ( ١ )

سعدي : سيطول انتظارنا في الكمين ، و ابراهيم واحد ، لم يرجع بعد ..؟؟  
محمد : انا واثق من ان كميننا سيخرس انفسهم .

.. ( ١ ) من قصيدة لشاعر فرنسا الوطني جاك دي بوا .

سعدي : أجل .. سيكون ذا صوت رائع ورهيب .  
محمد : ( ضاحكاً ) سنتقطهم بالنار ، مرحبين ، واحداً إثر واحد ..  
عبد الكريم : انني اخشى ان لا اراهم جيداً . فهم سود كالحنافس ، ( يردد  
لنفسه ) لعنة الله عليهم !!  
( يضحك الجميع )

محمد : وسيرعب صوت الانفجار الطيور الغافية في اعشاشها ، وسهرب  
الارانب اليقظة وستصاب بالفرع .

عبد الكريم : ( متطلعاً الى اللوحه ) ( يردد في حسة ) ايه .. وراء تلك الجبال  
والى الشرق قليلا .. هناك قريتي ( يقول بسرعة كمن يعاني حصراً  
نفسياً كبيراً ) آه .. ليتني هناك الآن . انام في كوخى الصغير واسمع رفس  
حماري الوحيد يش الذباب عن افخاذه .. ( يكلم الجميع ) .. خلال سبع سنين  
عاش المسكين معي ، احشه على السير السريع . فلقد كنت احمله القرب واجلب  
للقرية الماء من النبع .. ( مردداً في حسة ) لا ادري ماذا حل به الآن .. ؟  
محمد : ( في سخرية ) مسكين حمارك .. !

عبد الكريم : لا يا محمد .. لازلت اذكركيوم فارقته وفارقت قريتي ( في هدوء )  
كان ذلك عند فجر احد الايام تماماً كيومنا هذا ، وكان كل شيء  
يغفو في صمت ، وفزع كل الناس حين دوت زحجرة الرصاص في دروب  
قريتنا ، وهرب الناس من بيوتهم الطينية ، خائفين مرعوبين والذين  
من بيادر محروقة وصراخ الاطفال والنساء وعواء الكلاب والليل والذين  
الراقصة . ( متذكراً ) آه .. كل هذا كان يمزج بحده . وحسب الكثيرون  
ان القيامة قد قامت .. وخرجت راكضاً . لقد كنت اعرف جيداً انهم  
سيبدأون بمجمة جمع لكل الرجال ثم اعدامهم قرب احد الجداول .. ( هنيهه )  
هكذا هربت وعشرات من الرجال الى دروب كنا نجلهلها ( في ألم ) .. تلك  
كانت آخر ليا لي مع حماري وقريتي ..

محمد : كم تشير في عواطف اخافها ، احياناً كثيرة يا كريم .  
سعدي : ( في عجلة ) تخافها ؟؟ ( هنيهه ) كلا ، حين نذكر ماضيها والامنا ،  
ونعيد لذاكرتنا صور المشردين في مليانا والجزائر والمهريين  
الشيوخ في البحر ، نعرف كم كانت سعادتنا شحيحة بائسة ثم .. ثم نعرف  
اعماق حقدنا على الخنافس القذرة .

كريم : ( يضحك )

محمد : ( بقوة ) صمت ..!! .. انني اسمع وقع ادمام .  
سعدي وكريم : ( يتحسسان الطريق عند الجهة اليمنى للمسرح برأسيهما ) ...

سعدي : ( بصرامة ) .. تهبوا ..  
( يسمع وقع اقدام تتسلق وشوشة خافتة من خلف الكواليس )  
محمد : ( يهيبه بندقيته )  
سعدي : هو .. ( يصيح بفرح ) .. لقد رجعا .  
( محمد وكريم يستعيدان وضعهما الطبيعي السابق )  
( يدخل ابراهيم محزماً ببندقية واحد البربري يحمل بندقية وحففيه  
صغيرة )

## المشهد الثاني

محمد . سعدي . كريم . ابراهيم واحد البربري

( ابراهيم واحد يجلسان قرب جماعتهما في شبه استعداد عسكري حذر )  
ابراهيم : ( في هدوء ومرح ) .. كنت احرس الممر ، وكان احمد يشد باسلاكه  
( هنيهه ) كم وددت لو أغفو قليلا .

نحن مواجهين الجمر ( يومي ) خلال كلامه بإشارات توضيحية من يديه ) وفي اللحظة التي تعقب الانفجار وبعد أن يسحبوا جراحهم وذوهم افتح النار ( توقف قصير ) أنت وإبراهيم من مكنكما ونحن من هنا . محمد : أظن أنه لا زال هناك وقت طيب نستطيع أن نضحك فيه قبل أن نموت ؟ سعدي : لا زالك أمامنا ( ينظر لساعته )

( إبراهيم يبقى مطرق الرأس ويمسح بكفه في أناة على بندقيته ) محمد : ( يتنفس بشهيق عميق ) آه .. كم يلد أن اتفلسف قليلا .

( يضحك الجميع ، إبراهيم يبتسم ) إبراهيم : ( مبتسماً ) تفلسف اذن ؟ !

محمد : ( مستدركاً ) .. نضحك .. كم هي رائعة هذه الكلمة . ( هنيهة ) تصوروا نضحك .. ! هاها .. نضحك ونحن في بركة الدم ؟ ( يبدو الانفعال الشديد على وجهه ) .. هناك ساعات أيها الاصدقاء يعيشها الانسان لنفسه بكل امانة وصدق ( فترة صمت قصير ) قد يعيش ماضيه بكل قسوته ويتطلع الى غده من خلال قتامة ودكنة معركة صراعه ( هنيهة ) وكنت اجبر نفسي على التفكير . عندما نقذف بالموت في حناجر الخنافس ( بشدة ) كيف يفكر كريم بثورتنا ( هنيهة ) ما هي احاسيس إبراهيم الصغير ازام الثورة ؟ ! ( هنيهة ) أيامل احمد البربري الخروج سالماً من المعركة ؟ حتى ولو أخذ اسيراً وعذب بأيدي السنغاليين القذرة ، وتحمل رفات المستجوبين من حثالة الفرنسيين . جنوداً كانوا ام ضباطاً ؟؟ ( هنيهة ) وسعدي كيف يطرح في دماغه فلسفة الثورة ( الجميع يصغون ويلتفت اليهم ) اولاً تجدون ان لثورتنا فلسفة رائعة ؟ !

سعدي : ككل حدث في التاريخ لم تكن عفوية ابداً .

محمد : مرحى .. ( يسرور ) .. مرحى .. هي ذي ، لم تكن عفوية ابداً .

سعدي : وبالنسبة لنا ( هنيهة ) لا زال الكثيرون من العمال في احوال السفن ، يصرقون شيئاً من البضائع .

محمد : ويتابع آخرون في المدن العيش في سكون وامل وتفاهة ( متعجباً ) ابداً كان لم يحدث شيء هنا !! ( هنيهة ) في الوقت الذي نزرع فيه الثورة ونموت ، يتابع ( بألم ) كثير من ابناء شعبنا مرحهم الساذج والماجن ، ويشددون حرصهم على الاشياء الصغيرة البسيطة .

إبراهيم : ولكن في كل المدن ثواراً كثيرين يحسنون اخفاء انفسهم .

محمد : هذا حسن .. ولكن ليس الجميع .

سعدي : ان هذا مستحيل . فكل البسطاء الطيبين يعطفون علينا .

اخذ : ( باستغراب ) يعطفون ؟؟؟ وماذا يجديني عطفهم بعد ان اكون جثة ؟؟

محمد : اهكذا تغفوا بكل بساطة ؟؟

إبراهيم : ( ضاحكاً ) أتدري يا محمد ، الليل والسكون أوجيا الي بالنوم .

محمد : ( مردداً جملته السابقة ) لقد انقضت بلا رجعة ايام الراحة ( يحدث نفسه ) وأنشد للأحياء الذين يخلصون وهم واقفون ..

احمد البربري : سرّج ثانية . وعلينا الآن فقط ان ننتظر مرور القافلة .

كريم : حسناً ( في ثقة ) سأنتظر حتى الف عام .. ( في حمرة ) آه قريبي المسكينة .

سعدي : سيكون الانفجار ذا صوت رهيب ورائع .

إبراهيم : لاحتذكم .. ( فترة صمت قصير ، الجميع يبدون اهتماماً ) .. قبل يومين ارسلوني للمدينة ( يبتسم ) وكنت ارتدي بدلة متهرئة ، عتيقة مضحكة ( مستدركاً ) لقد ضحك معظم الثوار حين تقمصت هيئة طفل شحاذ ( فترة صمت قصير ، يتحول وجه إبراهيم الى صورة حزينة كامدة )

الجميع : حسناً ما هي اخبارها ؟؟

إبراهيم : ( مطرقاً ) .. قتل التاجر حسن العربي ( مهمة استحسان من الجميع - رافعاً رأسه بتشاؤل ) كانت جثته مطروحة امام مخزنه حتى ان احدى ساقيه كانت عند مدخل بوابته ووجهه غارق بالدم ، مطروحاً على جنبه ، واصابع يده اليمنى متحجرة فوق شيء خفي ( وجهه يعبر عن اشمئزاز للذكرى ) .. ووقف عند جثته حارسان فرنسيان .

محمد : ( بلهجة سريعة ) وماذا حدث بعدئذ ؟؟

إبراهيم : ثم جاء عواء سيارة المستشفى وفقلته .

سعدي : ليقرّوه في بالوعة .. هاها .. ( يواصل ضحكته )

احمد : وباقي الاخبار ؟؟ أهذه كل اخبار المدينة ؟؟

إبراهيم : ( فترة صمت ) لقد ذهبت الى بيتنا ( صمت طويل - حزناً ) لقد قتلوا والذي .

كريم : ( غاضباً ) لابد من وشاية ! ؟

إبراهيم : ( ماسحاً ببندقية بجنان ) .. اجل ( هنيهة ) .. لقد رفض باباء ان يهديهم علي

محمد : ( بحسرة وألم ) وأملك يا إبراهيم ؟ !

إبراهيم : يقولون انها قاربت الجنون . ومزقت ثوبها بعد ان جلبوا جثة والدي مربوطة من ارجلها يجرّجرونها ( ينهض ويبيكي بألم ) كانوا يسحبونها بشدة فوق التراب .

محمد : يا الله ( يضرب قدمه على الارض بشدة وحنق )

سعدي : ( بحدة وبوميض حاقق من خلال نظراته ) .. ارادوا ان يخوفوا الناس ويحجروهم على الخيانة ( هنيهة ) سنعلمهم ان يلعقوا الوجوه بالسنتهم الداعرة .

كريم : واذا ما انتصروا يجب ان تحرق كل شيء فوق ارضنا .

سعدي : ( الى كريم ) هيه .. لقد بدأت تخاف !

محمد : ( الى كريم ) ينبغي ان تقول ( باعتزاز ) ان رصاصنا سيخسف اجسادهم ( بلهجة تذكير ) لا تكن بائساً فقيراً كدومك ابداً .

كريم : كان جدي مهرباً ، وحين كانت تطبق عليهم لحظة الخطر ، كانوا يفرقون كل شيء .

محمد : دوماً وابدأ . جدي ، كان جدي ( ملتفتاً اليه في قوة ) دع جذك راقد في قبره بصمت ( هنيهة ) علينا ان نواجه وضعاً جديداً اليوم .

سعدي : ( مهدوء ) .. انه يجرّجرو وراءه ماضيه الساذج .

سعدي : اسمع يا احمد ، ستهبطون عند اسفل هذا الطريق ( هنيهة ) بينما نكون

## تطلب « الآداب »

في مدينة « فاس »

بواكش

من مكتبة العلمي

زقاق لهجر ٥١



محمد : ( بهدوء ) استبقي في اعماق قلوبهم صورة دمالك النقية .

سعدى : تذكر يا احمد اننا من لحم ودم ( هنيهة ) مزيج كثيف من خوف وشجاعة وحب وحقد ويأس وامل ، تذكر هذا ، ولكن من السخف مطالبة الانسان باكثر من طاقته ( بلهجة طبيعية ) ذلك لان كلا منهم يعطينا قدر امكانيته .

ابراهيم : حين كنا في منطقة وهران ، كانت أم سيدي أحمد تجمع لنا ، من كل بيوت القرية ، الطحين والبيض ، ومرات كثيرة بعض اللحوم وترسله لنا ( مستدركاً ) وكثيراً من المرات كنت اجلب هدايانا هذه بنفسى .

محمد : ( مردداً لنفسه ) أم سيدي أحمد .. يا الله . كم اتخى ان اعيش لاصور امثال هذه النفوس الساذجة والعظيمة لحد رهيب ( الى احمد ) أقتلت في حياتك انساناً ؟

احمد : ( بحركة من رأسه ) كلا .. ابداً ( لا يبدو الامتعاض على وجهه ) محمد : حسناً .. ( هنيهة ) ولكن هل تعلم ما هو القتل ؟!

احمد : بكل وضوح .

محمد : هذا يعني ان نفكك ضلوع جاجهم تحت نيراننا ، وتطير صفرة ادمعهم وتختلط بالتراب .

ابراهيم : ( بدشهة ) رأيته ؟!

محمد : من ؟!

ابراهيم : الوطني الذي كان مقتولا بهذه الطريقة .

محمد : كلا . لقد كنت آنذاك في باريس .

ابراهيم : ( معقياً ) ولكنك تتكلم كما لو شاهدته بنفسك ( هنيهة ) ياله من منظر بشع ! فلقد اغضت عيني ( متقزراً من الذكرى - هنيهة )

محمد : لقد ارادوها حرباً قذرة بهذه البشاعة ، لقد ارادوا سحق قلب الانسان وطمس الشوق الطاغى الهادر في اعماقه الى النور والفرح والامل ( يصبر باسائه ) تباً لهم من كلاب جرياء .

احمد : كم يؤلني حين افكر بالموت ( فترة صمت قصير ) .. تلك الجمجمة المتناثرة التي تحدثت عنها يا محمد ، ستغدو جثتها يوماً ساداً لشجره ، وقد تغدو طعاماً لذئب جائع ( هنيهة ) حيناً كنت صغيراً كانت امي تحدثني عن الموت والجنة والخير ( توقف ) .. والآن .. اعيش احتضار ذكريات طفولتي وصباي ازاء اصرار معرفتي العنيد .. كيف يمكن ان يحدث هذا التحول المفزع ( صارخاً بشدة )

سعدى : ( بنظرة صارمة الى احمد ) لديك ما تخشى فقده ، ها ؟؟

محمد : كلا .. انه يرتعش فقط ( الى سعدى ) لا زال تراب كراسي الدراسة لاصقاً في ثيابه .. ( يتبسم بشده ) انا واثق . حين تصيب لعل الرصاص أذنيه سينسى نفسه !

سعدى : ( الى احمد بصوت خافت ) يبدو انك حين وضعت ديناميتك اسفل الجسر ، كان بلعومك جافاً وساقك ترتجفان !

احمد : ابداً .. لقد احسست بارتعاش في اصابعي ( هنيهة ) لقد شدته باحكام . سعدى : وحين لا ينفجر ديناميتك ، هذا يعني انك ستكون في بدء مرحلة التسمد او في الطريق الى فم الذئب .

احمد : ( بتعجب ) تهديد .. ؟؟؟

سعدى : كلا .. ( هنيهة ) انهم هم الذين سيقتلوننا

ابراهيم : سأذهب لارى جيداً ( صمت طويل )

احمد : سأرجع ثانية .

محمد : لم يبق لدينا وقت طويل ..

سعدى : سنشرق الشمس بعد قليل من الوقت .

( يضاء مصباح المسرح )

( احمد يحمل المحفظة وسلاحه ، يتبعه ابراهيم مسلحاً ثم يخرجان )

سعدى : أرجعنا الى اماكننا بعدئذ .. ( فترة صمت طويل )

### المشهد الثالث

محمد ، سعدى ، كريم

محمد : ايه .. ان الآخرين ينامون في مطلع الفجر بهدوء رائق ، يتوسدون احلامهم البيضاء كالزنبق ويتوسد آخرون اذرع امهاتهم الدافئة كضحك العذاري ، او يشدون على خصور زوجاتهم المرتعشة بالامل الكبير . ( هنيهة ) وتلسع برودة احتضار الليل اجسادهم ، فيتدفأون متمتمين اشياء غامضة . كثيية ومفرحة .. ( فترة صمت قصير ) .. ايه .. وهنا ( متطعماً الى جسده ) نحس ندادة دموع السكون المظلم ، امام الوليد المتوهج بالفضة ، وأعيننا يقظة لا سبيل للخدر اليها .

سعدى : باه .. تتكلم كشاعر .

محمد : ( يضحك باسراق ) تماماً .. ( هنيهة ) هناك كنت القب هكذا ايضاً .. ( سعدى يبتسم ويدخن كريم غليوفاً صغيراً ) .. لقد أحببت ان اكون

اديباً منذ زمان بعيد فشلت . او هكذا تراهى . لي على الأقل ( بعزم ) ولكني كنت اريد ان اهرب من ميدان الفكر والادب ( هنيهة ) واستطعت بعد زمن ان اكون صحفياً وقرأت الكثير من الكتب . وهكذا تفاعلت في وجودي كله كلمات جديدة اعبر بها عن آرائي وعواظي بشكل حسن !

سعدى : وهذا يميئك تقف في صفوف الطلبة !

محمد : لاني صحفي ؟؟!

سعدى : بل لانك قادر على الفهم والتصور لبشاعة واقعنا وآمالنا واشيائنا الصغيرة الطيبة

محمد : ( ضاحكاً ) ثم .. يندفع شيء من التردد الى نفسي .. وارتعش امام الدم !

سعدى : لا .. لا .. ( يرت على فخذه في مودة ) .. اراك تجيد التعبير بصدق عن نفسك ( هنيهة ومبتسماً ) انك طيب يا محمد .

محمد : لا يا عزيزي .. ( يكتسى وجهه قسوة ) حين ادافع عن وجودنا وعن ابراهيم الصغير ، عن السنبلة المرتعشة في حقل كلون الذهب ، وعن مرج الطيور المغردة فوق شجيرات الكروم الخضراء ، وانتصب كسد عالي لأوقف اندلاع النيران من القلوب التي يغرسها ثقل الرصاص وان احسن الدفاع عن اغانينا الكريمة وذكرياتنا ، اكون قد حققت بعضاً من طيبي . ويحق لي ان افخر وافرح ( فترة صمت قصير - مؤكداً لنفسه ) لن تجرؤ اية قوه ان تكون شرطياً خالداً ، يرقب بصرامة وقسوة حدود فرحنا العظيم بالثورة . ابداً لن تقدر ! ( يتمشى ببط ) آه يا صديقي ، قبل ان اعني جوهرى ، كنت في باريس آنذاك . اعيش خالي الرأس والقلب ( بهزة ) اتزوج ليلة فقط ، بعد ان يحتويني مشرب صغير ويلفظني في آخر الليل الى الدروب الهادئة واكون قد حملت ثقل رأسي المترنح ( هنيهة ) وفي الصباح ألج دوامة البلادة الرهيبة ، اخبار هنا .. اخر الموديلات .. حفلات رخيصة .. ثم اكتب كل هذا واعطيه لحريرة تافهة .. وكنت اتابع الحفاظ على كيونتي الثقيلة والقلقة سعدى : واطن انك تحتفظ ببعض ماضيك ( يضحك )





منشور  
مكتبة الاندلس  
بيروت - لبنان

تقدم في نهاية الشهر الحالي  
أروع قصص البطولات والتضحية في اعظم صفحة من  
صفحات التاريخ العربي المجيد المليء  
بالحامد والمفاخر - رواية

ابن حامد  
او

سقوط غرناطة  
بقلم الشاعر اغالد

فوزي معلوف



وبكل فخر تقدم ايضاً كتاب  
تاريخ الامة العربية

عصر النبأ

ويشتمل على تاريخ العرب قبل الاسلام ، كتاب  
يجب على كل عربي أن يقتنيه لمعرفة تاريخ بلاده وقوميته  
ولغته وأمجاده . كتاب كتب بالاسلوب العلمي الصحيح  
بعد أن شبعنا من كتب المستشرقين وتشويههم لكثير  
من الحقائق

بقلم الاديب الكبير  
الدكتور محمد أسعد طلس

دار مكتبة الاندلس

بيروت - شارع سوريا - لبنان  
هاتف ( ٢٨٠١٠ )

محمد : ( يصرخ بغضب لصوص ) .. مات ابراهيم وقتلتم احد وكرم  
( يتهدج صوته بالعميق ) .. ساق تنرف دماً .. اني انا لم .. آه ..  
لن استطيع الحراك (يعني) طلبة في بنديته) - (يدخل سعدي ويتقدم نحوه غاضباً)  
سعدي : أجننت ؟!

محمد : ( بخشونة ) كلا ، دعني .. لا اريد ان اقع بين اظفارهم ( هنيهة ) .  
سوف تأتيهم نجدات سريعة .. آه .. سعدي ، ساق .. ( بخنان ) دعني اموت هنا .  
سعدي : كلا . سأحملك الى المقر ..

محمد : ( بتعب ) .. لا .. لا .. سأكون عبئاً ثقيلاً عليك .  
سعدي : كن شجاعاً يا محمد . ( هنيهة ) تحمل آلامك ودعني احمك .  
محمد : والآخرون .. ساق ..

سعدي : ( يلتفت الى جثتي كريم وابراهيم ويتطلع عبر الصخور الى جثة احمد )  
محمد : آه .. ساق ( يسقط محمد اعياء فيسند سعدي من ظهره )  
سعدي : ( يلطمه على وجهه ) محمد ! محمد !

محمد : ( يضيق في بطء ) نعم .. سنتنشر انباء معركةنا غداً ( هنيهة ) ثلاثة  
ماتوا وجرح رابع ( بسخرية ) وضحاياهم ؟؟  
سعدي : دعني احمك الى المقر ، سيبدأ الآخرون بكنس ميدان المعركة واخشي  
ان نفل هنا .

محمد : ( ماسكاً يد سعدي ) صدقي ، لا اقدر على الحركة .. ( يحرك ساقه عبثاً )  
لا اقدر ابدأ ، سعدي ، ارجوك دعني هنا ، وسأحتفظ بالرصاص الأخيرة لرأسي  
الطيب .. ( بعنف ) آه .. سأفرغ هذا الرأس من الاماني ، وسأدفع في افواههم  
لحد الرصاص . آه .. لن اقدر ان اكتب اليها بعد الآن !

سعدي : ( ينهض ) سأخفي الجثث .. ( يتقدم ويسحب جثة كريم خلف  
الكواكيس ، ثم يتقدم نحوه جثة ابراهيم - يبدأ صوته في ارتفاع  
تدرجي ) سنأثر لكم .. سنأثر لقتلانا في تبسه وقسطنطينه وتلمسان . سنأثر  
للقاب التي تقطع في معتقل غورس الرهيب ( يقف منتصباً ) سنلقن اطفالنا  
الحقد والثورة . سنلقن الطيور والكلاب والورق والوضع الذين يحبون ان  
يحقدوا على القنلة وقطاع الطرق ( في ثقة ) اننا المقاتلون في دروب الشمس  
المشرقة ( يصرخ في غضب ويده تهدد ) اننا عظام .. عظام لاننا نمثل حقيقة  
الانسان الرائعة ( ينحني الى ابراهيم وفي صوت حزين مثالم ) سألقي جسدك  
الصغير بين الصخور ( يصل لحد البكاء ) سيكون صعباً علي ان لا اراك بعد  
الآن ، ضاحكاً ، خيراً ، نقياً ( في حسرة ) ليتني املك الوقت لدفنكم الآن .  
( يسحب جثة ابراهيم خلف الكواكيس )

محمد : آه .. ليتني استطيع ان اصبق في احشائهم . بصاقتا المر الممزوج  
بالدم . وأفجر خباياهم السوداء كاللعه .. آه ساق .. كان فيهم الحروف  
والشجاعة . كان الحنين الى البيت والعمل والاصدقاء يرقص في حنايا قلوبهم  
( في هدوء وحقد ) ثم افرغوا الصمت في قلوبهم .  
( يعود سعدي )

سعدي : هيا الان .. ( يرفعه من كتفيه ويسنده الى صدره ثم يهان بالخروج )  
محمد : صبراً يا سعدي .. ( في شوق ) اود ان اصرخ لاسمهم صوتي ..  
سأقول .. آه لقد تم فوق ارضنا الكبيرة والخيرة ايها الاصدقاء ..  
رض الجزائر .. آه ( يتابعان سيرهما من جهة اخرى للمسرح ) وداعاً .. آه ..  
( بقوة قرب نهاية المسرح ) وداعاً ايها الاصدقاء الطيبون ( يخفون خلف  
الكواكيس ويبقى الصوت يردد ) وداعاً ... وداعاً ..

ستار

— انتهى —

« جيات »

بغداد

# الايديولوجية الملترمة

— تلمة المنشور على الصفحة ٣٩ —

والعلم والخرافة والدين ، البيئة المثقلة مع ذلك بالمسؤولية -الملقاة على عاتقها ، مسؤوليتها تجاه العالم وتجاه نفسها وتجاه الآخرين . بعد تلك الويلات التي انزلتها الحرب بالعالم ، لم يعد هناك من مجال يدعو الى الايمان بالقيم . واية قيم هي تلك التي تلقى ذليلة امام قوة المعتدين اذ تسنح لهم الظروف ؟ اي معنى للعدل مثلاً لامة تطالب به لنفسها وتحرم منه الآخرين ؟ ليلق الفرد اذن هذه الخرافات العجفاء خيمها ، وليتبدل امره بنفسه ، وليخلق قيمته ، وليعط هو قيمة للعالم الذي يحيط به . وعلى هذا الخط سار سارتر في ادبه ، يمسح تلك الأفكار التي عاشها مرة ، كالحلة السوداء ، لتحيا بين سطور ستظل دوماً شاهداً على هذا العصر الذي شهد تفتح نبوغه ، حاملة بين طياتها اعتناقات عرفتها الإنسانية وستعرفها ما مر عليها الزمن .

لقد كان سارتر يصرح جريئاً بافكاره تلك التي آمن بها . وكان يرى وما يزال ان كتمانها يشغل على كاهله كأنها الجريمة : انه مسؤول عنها ، مسؤول تجاه نفسه اولاً وتجاه العالم ثانياً ، ولذلك فانه قد التزمها وكرس لها كل ما قدم من انتاج سواء كان ذلك في رواياته ام في اجائته ام في مسرحياته .

وبمنا نحن هنا بالطبع الكلام عن تلك المسرحيات ، بل عن جانب من هذه المسرحيات ، الجانب الذي يحدد غايتها من هذا البحث : تأكيد غلبة المعنى في هذا المسرح الملترم الذي يستمد قيمته من المسرحيات نفسها ، الزاخر بالنظرات الفلسفية التي لا يسهل سبرها . ان مسرحيات سارتر كمسرحيات مارسيل ، ابعد ما تكون عن فكرة المسرح للمسرح .

فمسرحية « الذباب » بالرغم من انها تستمد لونها وموضوعها من المأساة اليونانية القديمة « الأورتي » فانها تحمل في طياتها لوناً ميتافيزيكياً شفافاً . من دون ان تبعد عن الحياة الواقعية والمسائل الإنسانية الحية .

واذا كان لنا ان نحدد هذه المسرحية ونحللها وجدنا انها تدور على محور مهم يشكل موضوع الحرية ، تلك الحرية التي ما فتىء الانسان ينشدها ويتألم من اجلها .

اما كون سارتر قد لجأ الى الأسطورة فذلك لا يعني الا حرصه على ان يأسر انتباه الجمهور كله على الحوار الفلسفي . ان الأسطورة هنا اطار جذاب يعرض فيه سارتر بلباقة مدهشة وفن رفيع ، الانتقال من الوجود الى الماهية في ممارسة الحرية .

في بدء المسرحية ، يوجد اورست ، ولكن وجوده هذا غير محدد . « انني لا اكاد اوجد » . هذا ما يصرح به . ولكنه ما يلبث ان يأتي الى « ارغوس » ليحقق ذاته كما يقول ، ليجعل لنفسه موضعاً في هذا العالم ، ليصبح شخصية محددة . ويتضح من هذه المسرحية ان الحرية ليست معطاة ولا يمكن تحديدها وانما على المرء نفسه ان يسعى وراءها ! وهي لا تأتيه دفعة واحدة كشيء يكسبه المرء ، وانما عليه ان يعيشها ، وان يعيشها في كل لحظة لكي لا تسقط في عداد الممتلك او الشيء . ان اورست لا يتوصل الى ان يكون

سوراً الا بعد ان يجتاز مراحل كثيرة حصرها بلنشو Blanchot في ثلاث (١) : لقد شعر اورست بنفسه حرة منذ اللحظة التي تكون فيه مشروع قتل الملك « ايجست » وزوجته « كليتمستر » ومنذ تلك اللحظة شعر بانه غدا مسؤولاً . ولكن يجب ان يحقق المشروع بالفعل ، والا فقد كل قيمة له وسقط صاحبه في عداد « القذرين » Les Salauds . واذن فعل اورست ان يقتل . وهنا تتحقق المرحلة الثانية من مراحل تكشفه للحرية . لقد قتل الملك الحالي الملك « اغامنون » بالأشتراك مع زوجته ومع ذلك فانه لم يتحمل مسؤولية فعله فخلق لنفسه وللسكان ارغوس اسطورة الندم المتمثلة في هذا الذباب اخاذ الذي اخذ يحتاج المدينة . وكان يدعو كل سنة سكان ارغوس الى اقامة طقوس يعددون في اثنائها آثامهم امام الجميع ، وهو من جملتهم ، لعلمهم بذلك يبعدون عنهم تبيكت الضمير . ثم لبث ايجست ان سقط ضحية للصورة التي فرضها على رعاياه فكان كل شيء لديه ينبع من الخوف ويصب فيه ، الخوف من الأشباح التي اخترعها ليرعب رعاياه . والخوف من الفراغ الذي كان يملأ جوانب نفسه . اما اورست ، البطل ، فقد حمل على عاتقه وحده مسؤولية غمله ، فلمحقه الذباب وتحرر الآخرون . لم يعد يمثل هذا الذباب الندم عنده ، لأنه انما قام بعمله تلبية لأرادة واعية حرة من كل قيد ، حتى قيد الاله جوبيتر الذي لم يعد الا إلهاً على الأشياء ، على الشجر والطيور والحيوان لا على الانسان الحر . هنا تصل الحرية الى مرحلتها الثالثة . ان الذباب يمثل بالنسبة الى اورست القلق الشديد والوحدة الهائلة .

لقد اكتشف اخيراً انه حر واكتشف في الوقت نفسه ان القلق هو صنو الحرية .

« انظر . دعني اقول وداعاً لهذا الطيش البريء الذي كان طيشي . دعني اقول وداعاً لشبابي . إن هناك أمسيات ، أمسيات كورنتيا واثينا ، ملأى بالأغاني والعطور التي لم تكن لي بعد ابداً . اصباح ملأى بأمل أيضاً ... فوداعاً ! وداعاً » .

ان ثورة اورست تقوم مرتين : في المرة الأولى يقتل الطاغية فيثبت بذلك حرية الإنسانية ، وفي المرة الثانية يتحمل وحده مسؤولية هذا التحرر ، ليكون قدوة لسكان ارغوس يتبعونه فيما بعد ، محطمين نطاق المقدور كما فعل ، شاقاً طريقهم الى الحرية كما شقه هو « على كل انسان ان يخلق طريقه » . وهذا الاختلاق يعني ان تكون المدينة مجموعة من الأفراد الأحرار الذين يعون مسؤولياتهم .

لم تعد المأساة هنا ، عند سارتر كما كانت في الماضي ، اي صراعاً بين الانسان وقدره ، بين الانسان والإله ، وانما اصبحت المأساة داخلية في صميم الانسان الطامح الى ان يتحرر من كل شيء . وما دام عطش الحرية يتغلغل فيه ويجبره على ان يكون حراً ، وما دامت الآلهة لا وجود لها ، فان القلق سيظل ملتصقاً بصميم قضية الانسان الميتافيزيكية .

الآلهة غير موجودة ، هذا يعني ان سارتر ينكر كل قوة تأتي من الغيب ، من فوق . اما ذكره لأشخاص يعيشون بعد موتهم كما هو الحال في « جلسة في غرفة مرية » (٢) فهذا لا يفرض ان سارتر يؤمن بخلود النفس ، وانما الغاية من ذلك اظهار الحياة بنفسيها ، اي بالموت .

لقد رمز سارتر بهذه الغرفة المظلمة الى الحياة التي لا وجود لمغامرة فيها ،

(١) راجع كتاب : الأدب الوجودي . الرواية والمسرح عند ج. ب. سارتر تأليف نللي كورمو .

(١) راجع مسرحية سارتر . . Huis clos في كتاب Le théâtre de J. p. Sartre .



لا ضرورة لشيء. يتحقق لأن كل شيء قد تحقق من قبل ، الحياة لا مستقبل فيها ولا حرية ، للموت . وهذا ما تعنيه « انس » اذ تقول لرفيقتها : « لقد تم كل شيء ! هل تهفمين ؟ ونحن معاً الى الأبد » .

وترمز المسرحية أيضاً الى فكرة الالتقاء مع الآخرين ، هذا الالتقاء الذي يهدد مصير كل واحد منهم ، هذا الالتقاء الذي يعني الجحيم بعينه . ان ابطال المسرحية الثلاثة : انس ، واسل والشاب غرسن قد حبسوا هنا في هذه الغرفة ، يتعلق مصير كل واحد منهم بمصير الآخر ، هذا التعلق الذي يرجع فقط الى فعل الوجود . عندما قال غرسن لانس : « نريد ان نستريح بطمأنينة تامة ونغمض اعيننا ويحاول كل منا ان ينسى وجود الآخرين » اجابته بسخرية : « آه ، ان ينسى ! اية صبيانية تلك ! اني احسك حتى في عظامي ، ان صمتك يصرخ بي في اذني . باستطاعتك ان تسمع فمك ، وباستطاعتك ان تقطع لسانك ، فهل تمنع نفسك من ان توجد ؟ » ومع هذا ، وفي غمرة هذا الاجتماع يحس كل واحد انه معزول عن الآخر بفعل الكراهية المتبادلة بينهم . ذاك ان النظر الذي يسدده أحدهم الى الآخر يهدد وجوده لأنه يحيله الى شيء . لأنه لا يحكم عليه الا فيما يبدو له . اما ذاتيته ، اما حقيقته ، فانه ينكرها . ومهما هرب الانسان من نظر الآخر اليه ، فانه يظل يلاحقه ويهدده . الجحيم هو الآخرون . هذه هي نتيجة هذه المسرحية التي تضم في حوارها عناصر هامة من عناصر الفلسفة السارترية : نظراته الى الآخرين ، مسؤولية اتجاههم ، الوجود كله يقوم على المستقبل الذي نود ان نكونه ؛ وجودنا هو المشروع الذي نريده ان يكون .

تقد حاول سارتر بواسطة هذا الحوار الفلسفي ان يعرض افكاره تلك من دون ان يدخل المال الى النفوس ، بل انه يثير فيها الاهتمام ، يثير الاهتمام طبعاً اكثر مما يثير الارتعاش ، لأن كل شيء في هذه المسرحية يتخبط في الحقيقة على صعيد ميتافيزيكي مرهف .

الا ان سارتر قلما يرتفع في مسرحياته الى هذا الصعيد . بل انه في غالب مسرحياته ينحدر انغمساً في الحياة الملعونة ، الخارة ، التي يتخبط على مسرحها الأفراد الذين عاصروهم . ومن هذا الانغراس يستلزم الممارزة الحرة حواراً واهيبه وواقعيته . ويصل الى اعلى درجات الابداع المأتمية ، خاصة في مسرحيته « موتى بلا قبور » و « الأيدي القذرة »

اما مسرحيته « موتى بلا قبور » ، فانها تعالج موضوعاً بلغت فيه المسألة قوة لا يستطيع معها اي جمهور ان يتذوقها ، ذاك ان نظره اخلاقية ميتافيزيكية مرهفة تكن في صميمها بالرغم من ان موضوعها مستمد من صميم الواقع . لاشك في ان ذلك العمق الفلسفي غير كاف لأعطاء المسرحية كل قيمتها ، ولكن سارتر الفنان يكاد يغلب هنا على سارتر الفيلسوف ، او انه يفت معاً على صعيد واحد ، تنصب عنده الفكرة في اقوى قالب في يتميز بالتركيز والعمق .

وتتجسد المسألة في غمל المقاومة التي يقوم بها جماعة من المقاومين يتحملون العذاب ينخر في اجسادهم لكي يحافظوا على معنى عملهم ، ليعطوا معنى لحياتهم . بل ولموتهم . ان المعاني الإنسانية تعج في هذه المسرحية وهي معاني مبنية على اسس من الأخوة الصادقة الاخوة التي تتجسد في المحافظة على الرفاق المجاهدين الذين ما يزالون احراراً ، والمحافظة على قيمة العمل الذي اختاروه وارتضوا ان يضحيوا من اجله . ومع ذلك فان عاطفة واضحة تبرز هنا ، عاطفة هي ابعد مما يمكن ان توصف بالإنسانية . لقد عمد المقاومون الى عمل وحشي تجاه صبي لم يتجاوز الخامسة عشرة كان معهم فادركوا انه لن يتحمل العذاب وانه سوف يقر بالحقيقة ؛ فخنقوه وخنقوه بموافقة اخته . لقد بلغ سارتر من الفن درجة رفيعة حين ابرز فظاعة هذا العمل ونبله في وقت معاً . لقد خنقه الرفاق والألم

الصارخ يتقطر من نفوسهم ، ذلك الألم الذي فرضته الضرورة ، من أجل باقئ الرفاق ومن اجل قضيتهم المثل التي يتحملون من اجلها التعذيب .

وتتمتع المسألة خاصة حينما يدخل رجال البوليس رجلاً مجهولاً عرفه المقاومون بأنه قائدهم . ان عليهم الآن ان يحددوا موقفهم ؛ أيطلون محتفظون بهذا السر فيتحملوا العذاب ام ييوحون فيطلق سراحهم ؟ ان الإيمان بالمباديء مهما بلغ من القوة فانه عاجز من ان يجعل المرء يتحمل عذاب الجسد حتى النهاية . من اجل ذلك . قتل احد المقاومين نفسه حينما استدعي للاستجواب الثاني . ثم تتخذ المسألة مظهراً جديداً اذ يتجاوز باقي المقاومين حدودهم في التضحية فيبدون وكأنهم من عالم غير عالمهم العادي ؛ لقد شعر القائد بتلك الحقيقة بينهم . ان حدوداً كثيفة تفصله عنهم . لقد تألموا هم . اما هو فيحمل في شخصه مسؤولية تعذيبهم . « كم عليك ان تتألم في ان لا تتألم » . هذا ما قاله القائد لأخت الصبي المخنوق ، تلك الأخت التي كان يحبها وتحيه قبل ان تعذب . اما اليوم فقد باتت لا تعرفه ، ولا تشعر نحوه باي ميل . لم يعد هناك من شيء يربطها به . لاشك ان هذا الوضع بالذات الذي وصفه سارتر يبعد عن الحقيقة الإنسانية العادية ، ولكن من ادرك الفظائع التي يرتكبها البوليس بالأمرى ، يدرك ان تلك الحقيقة الشاذة التي صورها سارتر في ابطاله ، انما هي من صميم الواقع ، من صميم الحياة التي يتخذ ابطالها في حالة يأسهم والمهم وجوهاً غريبة لا يمكننا ان نأثنت معها في اوضاعنا الطبيعية .

انك تقر المسرحية فيعتريك الاهزاز في ان ترى الإنسانية مهارة الى هذه الدرجة في اشخاص يسومهم اخوة لهم في الإنسانية اشد انواع العذاب الوحشي . في هذا التصوير يظهر تعلق سارتر الشديد في الإنسانية كما يجب لها ان تفهم « ان هذه المسرحية ، اوسع مسرحياته انسانية ، واشدها اهتزازاً ، واصدقها حيوية بنفحة طيبة . يحركها مثل انساني أعلى (١)

وكذلك مسرحيته « الأيدي القذرة » فانها تعالج موضوعاً هاماً يعترض المفكر المعاصر ويشكل مأساة في حياته ، هي مأساة الالتزام السياسي . وتمثل المسألة في شخصية البطل المفكر هوغو المنتمي الى الحزب الشيوعي . لقد طاب منه ان يقتل القائد الذي لا تتفق سياسته وسياسة الحزب . وكان هو مؤمناً بتلك الحقيقة . ولكنه في الوقت نفسه يكن للقائد كل حب وتقدير . هنا تستخدم المسألة في نفس هوغو بين الإيمان بالإنسانية القائد وبين العمل الذي لا يرتضيه له . اننا نشهد هنا تعارض المثالية التي لا تززع وانتفاعية رجل الأعمال .

ومع ذلك يقدم هوغو على قتل القائد ، وقد صدف انه رأى زوجته بين ذراعي القائد فأطلق عليه الرصاص ، ولكنه لم يكن مقتنعاً بأنه قتله بدافع من الغيرة وحدها .

واذن فقد قتل القائد . ولم يعد من حاجة بعد الى هوغو ، فقد أصبح مزعجاً ، فلا بد اذن من تلطيخه ما دامت الأحداث قد تغيرت وما دام الحزب قد عاد يتبع سياسة القائد الذي مات . ويطلب من هوغو ان ينكر ما فعله . ولكن هوغو لم يعترف بنكران شخصيته ، وابى عليها ان تغدو اداة يبعث ١٣ حسب الظروف ، فرفض التسليم للحزب وهو يصرخ : « غير قابل للاسترداد » ان الناحية الأخلاقية بارزة هنا ، وهي تلج على استقلال شخصية المفكر ، ان الذاتية الإنسانية اخمق واجدر من ان تصبح شيئاً يمتلك فيشرى ويبيع وفق الظروف .

ان المسرحية هنا لاتحل هذه المشكلة بل تكتفي بعرضها . من اجل ذلك

كانت المسألة حية، واقعية يملأها الحوار النابض .

ان مسرح سارتر كما يبدو لنا وان جسده اراءه الفلسفية التي يدعو اليها فان الناحية الفنية مع ذلك قد بلغت حداً رفيعاً . فمسيراته تمتاز بالحيوية التي يتمتع بها الأشخاص ، وبالبساطة التي تعالج فيها قضاياهم ، وبالحوار المتلائم اشد التلائم مع اوضاعهم النفسية ، بالإضافة الى ذلك الأسلوب الرشيق الذي ينساب عذبا كالموسيقى في مسرحيته « الذباب » او قويا هادرا كما في بعض مقاطع « موق بلا قيور » او « الأيدي القذرة » . يضاف الى ذلك كله الفكرة العميقة التي تظل ترن في اذن السامع او تنخر في نفس القارئ ليجد لها معناها الحقيقي . ان سارتر الفنان لا يقل مطلقاً عن سارتر الفيلسوف . وفي مسرحياته تتحد الشخصيتان أكثر من اتحادهما في اي انتاج له . وذلك راجع الى ان الفنان سارتر يؤمن بما يكتب ويعيش . وهذه القضايا التي ابرزها والتي لم يكن باستطاعته ان يصور غيرها لأنه لم يعيش الا تجاربها ولم يفعل الا بها لم تشكل

في الحقيقة الامادة له يسموها ويضفي عليها من احساساته ما يجعلها تهز وتدعو الى التأمل . ولو جاءت آثار سارتر غير تلك في فترة كهذه الفترة التي مر بها ، لكافت تأثير الدهشة وتشير الى فشل الأديب الذي يعيش وكأنه في معزل عن عالمه الذي يتفاعل معه في كل لحظة من لحظات حياته . فالفنان ، بطبيعته الحساسة ، الذي يلتقط ادق المشاعر وارفهها ، لا يمكنه الا يتأثر باحداث جسام هزت العالم كله كتلك الأحداث التي سجلها عصر سارتر .

واذن فان هذه الأفكار لم تكن الا تعبيراً صادقا عما كانت تحسه تلك النفوس القلقة في هذه الفترة ، أفكاراً عاشها الفنان عيشة فنية صادقة فحالفه النجاح .

اجل لقد كان سارتر مؤمناً بما يكتب ويعيش ما يكتب ، وما يكتبه الى اليوم من ابحاث ومقالات جريئة ، يؤكد لنا صدقه وايمانه وحرية افكاره بالرغم من كل شيء . انه ما يزال منسجماً مع مبادئه . ان مبدأ الكرامة الانسانية والحرية التي كان يطالبها لأبناء امته بالأمس ، يوم ذاق حرمانها ، ما يزال يطلبها بعنف لأبناء الأمم المضطهدة التي يخنق فيها الاستعمار كل معنى للكرامة ؛ وكم من مرة ارتفع صوته

داوياً مطالباً بحقوق ابناء امته وحكامها من محترفي تلك السياسة الاستعمارية العاشية . ان الأيديولوجية الملتزمة الفنية تبدو في مسرح سارتر في ارفع نضوجها غير دليل على ان الالتزام والفن لا يتعارضان ما بقي المؤلف فناناً قبل كل شيء وفناناً صادقاً مؤمناً بما يلتزم .

\*

هذا الجو القائم الذي شهدناه عند سارتر قد عاشه المفكر كامو فاذا مسرحه كرواياته ، كالحياة في عصره ، تتضمن هذا السؤال وهذا التفتيش المحرج عن معنى الحياة . انه السؤال الذي لا بد لنا من الاجابة عليه ما دمنا نعيش ؛ هل تستحق هذه الحياة حقاً ان تعاش ؟ وما هو الجواب ؟ هذه الأسئلة

تطرحها اول مسرحية الفها كامو « سوء التفاهم » Le Malentendu وتتلخص في قصة امرأة كانت تعيش مع ابنها في قرية فائقة منزلة تدير فندقاً . وكانتا كلتا طرق بابها زائر جرعته منوماً ونفصتا ما في جيبه من قنود ثم

ومناه في النهر . ويصدف مرة ان يؤمهما الابن الوحيد الذي غادر المنزل منذ عشرين سنة . فلم يعرفاه لأنه لم يبرز هوئيه ، فكان مصيره بالطبع مصير سواه من قدموا الى هذا الفندق . ولقد شحن كامو مسرحيته هذه بأراء كثيرة معقدة . لقد رمز بهذا المكان المنفرد الذي يعج بالمجرمين الى عالمنا هذا العبي ، كما رمز بالطارق الغريب الى السؤال الملح الذي يتطلب لنفسه جواباً . اما الجثة التي تقف فانها هذا الجواب .

عبث هي الحياة . ولماذا ترانا نعيش ؟ ان الفتاة هنا تقتل لكي تهرب من هذا العالم البغيض ، الكالح السواد ، عليها بذلك تتكشف للنور . على ان العبث يظل التحديد الوحيد لهذا العالم . « هذا العالم نفسه غير معقول . وبوسعي ان اقول ذلك ، انا التي ذقت كل شيء منذ بدء الخلق حتى اهدم . » هذا ما تصرخ به الأم المجرمة .

ويجسد الابن عطش الإنسان الميرير الى تحديد ذاته . انه يود ان يعرف ماهو

وما فيه . ومن اجل ذلك ترك زوجته وسعادته اثر هذا السؤال الذي يلاحقه « ان المرء بحاجة الى السعادة ، ولكنه بحاجة ايضاً الى ان يجد تحديده » . هذا ما قاله الابن لزوجته قبل رحيله . ولكنه كان يخشى دائماً ان يصدم فلا يجد الجواب المنشود . وما هو في هذه الغرفة المظلمة من الفندق وحيداً يمتلكه الخوف من الوحدة ، لقد عرف الساعة قلقة القديم « انني اعرف اسمه . انه الخوف من الوحدة الأبدية ، الخوف من ان لا يوجد جواب ! اجل لا جواب الا القتل » . وقالت الأم لزوجته الغريب التي لحقت بزوجها : « ان زوجك يعلم الآن الجواب ، انه هذا البيت المخيف الذي سيحشر في النهاية احدنا فوق الآخر . »

ان سوء التفاهم هذا ملتصق بالقضية الانسانية . لا جواب لحياة العبث هذه التي نعيشها . ان آخر كلمة في المسرحية تقول اذ تتوجه الزوجة الى زوجها تطلب منه العون والشفقة وفي نفسها بعض الأمل : « آه يا ربي ! لا استطيع ان اعيش في هذه الصحراء .. اشفق علي .. اتجه الي ، استمع الي ، يا رب » ، هذه الكلمة الأخيرة ، هذا الجواب الأخير المردد قبل ان يسدل الستار هو « لا ! »

لا ! لا جواب لحياة العبث هذه التي نعيشها . هذا ما تمثله هذه المسرحية التي تضمنت فلسفة كامو العيشة الكالحة .

ولكن المسرحية تبدو وكأنها العرض ، يكتنفها الغموض والتعجيد المتشائل في هذا الرمز . ومع هذا فان المسرحية تظل تتمتع بحوار حي مشير ؛ انها الخطوة الأولى التي يشقها كامو في عالم المسرح

اما مسرحيته الثانية كليغولا « Coligula » فانها اقل من الأولى تجريداً واكثر جاذبية واثارة . ذلك ان عامل العرض يخفي هنا بعض الشيء ، وان ظلت الفكرة العيشة هي المحور الذي تدور عليه . ان الموضوع هنا وهناك واحد : عطش الإنسان الى محاربة فهم هذا العبث ، ونهايته المؤلمة التي تدفعه الى القتل للهروب من الواقع .

تبدأ المسألة اذ يكتشف البطل عبث هذا العالم بعد موت زوجته الحبيبة . فيتملكه اليأس وتنهار جميع القيم في نظره . انه حر في ان يفعل ما يشاء بعد



## البر كامو



أقذفه عليها هكذا بطريقة مستقيمة . آه لا ! لم استطع أن أفعل ذلك »

أن الألم النبيل ينبعث من هذه المسرحية التي تركز على التمرد ، التمرد الشريف في سبيل قيم إنسانية يؤمن بها الفرد إيماناً لا يتزعزع . ان الوصول الى هذه القيم يتطلب تضحية كبرى ، دونها التضحية بالحلم .

هنا أيضاً تبدو الأيديولوجية الملزمة في أقوى معانيها : « ان الموت في سبيل الفكرة ان هو الا الطريقة الوحيدة للسمو الى صعيد الفكرة ، ان هو الا تبريرنا الوحيد » . فلا عجب بعد ان رأينا الفنان كامو نفسه يلتزم فكرة يؤمن بها هذا الايمان الصادق الذي جعل مسرحيته تنبض بالحوار المؤثر الذي يحرك اوتار النفس ويدعو الى التأمل والتفكير .



## روبلس

\*  
كان بودي ان اقف هنا . فقد طال المقال وتشعب . ان كل واحد من الذين ذكرتهم يحتاج وحده بحثاً مفصلاً . ولكن ما ان شرعت بتخم البحث حتى برزت امامي مسرحيتان قويتان يكتفي ذكر اسمهما ليؤيدا ما ذكرته من ان المسرح الفرنسي الحديث يعتمد على أيديولوجية ملتزمة اكثر من اعتماده على التمثيل . انها لمؤلف معروف في عالم المسرح تمتاز مسرحياته الى جانب التزامها لفكرة ما ، بالحياة الشديدة والواقعية المستمدة من صميم الحياة الإنسانية . الأولى هي « الحقيقة ماتت » لروبلس والثانية للمؤلف نفسه « مونسرا » وقد عرفت بالعربية « ثمن الحرية »

موضوع « الحقيقة ماتت » يفرضه العنوان نفسه . هل هناك من حقيقة بالفعل ؟ هل باستطاعة الإنسان ان ينشدها وان ينادي بها خاصة بين جماعة من محترفي السياسة ؟ على هذه الأسئلة تجيب المسرحية لتتخذ طابعاً درامائياً : لا وجود للحقيقة عندما تتعارض ومصصلحة السياسة . (١)

اما ثمن الحرية فهي كالأولى تعالج موضوعاً هاماً من مواضيع قيم انسانية رآها المؤلف ثنار ، قيمة هي من اهم تلك القيم . انها الحرية التي لا وجود لفرد حقيقي بدونها . ولكن الوصول اليها يحتاج الى ثمن ، الى تضحية بالأرواح ، الى فدايين . على هذا المحور تدور مسرحية روبلس وهي تجسد هذا الثمن في اروع صوره .

ان كلام هاتين المسرحيتين جديران بدراسة مفصلة ، ولكن المجال لا يتسع هنا لها ولا لسواها من المسرحيات التي تؤيد بحثنا كمسرحية مارسيل أيمه « رؤوس الآخرين » وغيرها .

بعد هذا البحث المسهب عن ثلاثة اعلام من اعلام المسرح الفرنسي الحديث يتضح لنا ان هذا المسرح يستمد قيمته وحيويته من المسرحية نفسها كقطعة فنية . ذاك ان المحور الرئيسي الذي تدور حوله انما هي الفكرة الحية المستمدة من صميم الحياة التي عاشها كل من الفنانين الثلاثة .

والحقيقة ان القيمة الرئيسية لهذا المسرح راجعة الى ان هذه الأفكار قد صيغت في قالب في رفيع ، ولو لم يكن الأمر كذلك لضاعت كإضاع كثير من المسرحيات التي كانت تدور على أفكار شبيهة بها ولكن الفن كان ينقصها .

## عائدة مطرجي ادريس

(١) استكمالاً للبحث يجدر هنا الرجوع الى المقال الذي ترجمته « الآداب » للأستاذ رينيه حبشي عن « الحقيقة ماتت » وما يمكن وراه من وجهات نظر جديدة متعمقة . ( الآداب - العدد الثاني من السنة الثالثة )

اليوم « حريته لا حدود لها » أنه يريد ان يبدل نظام العالم ويغير مجرى الطبيعة نفسها والمبادئ الأخلاقية : « اريد ان امزج السماء بالبحر ، البشاعة بالجمال ، وان اجعل الضحك يتدفق من الألم ! » انه يريد ان يهدم العالم . ولكن حريته هذه لا تستطيع شيئاً على العالم الخارجي ، واذن فسيطبقها على الناس . انه يقتل ، ويقتل حتى المرأة التي يحبها ، يقتلها ليروي عطشاً ينهكه ، العطش الى حياة حقيقية يتلمس فيها جواباً لهذا العبث .

ولكن وسط هذه المأساة ، وفي صميم هذا العبث ، ينبعث صوت متمرد لا تفتين دويه الا فيما بعد في مسرحية كامو « حالة الطوارئ » Etat de Siège التي لم تنجح من الناحية الفنية لأن التضلع يبدو فيها شديداً ويفسد الجو المسرحي فلا يثير في المرء اي اهتمام .

ولكن الثورة الناتجة عن رفض الإنسان هذا العبث العالمي تتجسد في مسرحيته الرائعة : « العادلون » . انها تمثل فكرة كامو التي شرحها مطولاً في كتابه ، « الإنسان المتمرد » وهي ان التمرد ينشأ من العبث ويستمد منه غذاءه ويمكن ان يصبح خلافاً للقيم .

اما موضوع المسرحية فيعرفه كامو نفسه ، وهو يتلخص في ان جماعة من الثوريين نظمو مؤامرة للقضاء على الدوق سيرج عم القيصر . على هذا الموضوع التاريخي بنى كامو مسرحيته . وقد رمز الى العبث هنا بهذا الظلم الاجتماعي الذي يدعو الى التمرد . ويمكننا ان نميز هنا بطلين للمقاومة يجسد كل واحد منهما نظرة تختلف عن الآخر . « فستيان » يمثل الرجل الذي ينتهي به الحقد واليأس الى ان يهدم العالم من اساسه . واما « كاليبايف » فانه ، على العكس ، ينشد تحقيق عالم افضل ، عالم تسود فيه حرية الجميع وينبى على اساس من الود والمحبة . من اجل ذلك هو يرفض ان تبني الثورة على القتل والهدم : « واما انا فاحب الذين يعيشون على الأرض نفسها التي اعيش عليها وهم الذين احبهم » .

ومن اجلهم اقاوم واوافق على ان اموت ، وانني لن اذهب الى مدينة بعيدة المنال ، لأصفع وجوه اخواني هؤلاء . انني لن اضيف الى ظلم قائم ظلماً آخر من اجل عدالة ميتة .. اي اخوتي - اود ان اكلكمكم بصراحة وان اقول لكم على الاقل ما يمكن ان يقوله ابسط فلاحينا : ان قتل الأطفال يناقض الشرف واذا ما اضطرت الثورة يوماً ، وانا حي ، الى ان تنفصل عن الشرف ، فلسوف اتحول عنها . »

وان نحن تعمقنا في تعارض هذين البطلين رأينا ان كامو يعرض بهما هنا ما عناه في « الإنسان المتمرد » من ان التمرد يحتاج الى لا ونعم . « لا » الذي يعنى انه لم يعد باستطاعتي ان اتحمل . لقد تجاوزت على جميع الحدود . « والنعم » يعنى انني اقاوم في الرفض لكي احتفظ بقيمة هي اثنى ما عندي والتي تتطلبها التمرد نفسه (١) وعلى هذا الأساس يصبح التمرد خلافاً للقيم

وهكذا يرفض كاليبايف ان يقتل الدوق لأنه كان يصطحب معه ولدين صغيرين . « انظروا الى ايها الأخوان ، انظري الي يا يوريا . ما انا بالجنان ولم اتراجع . لم اكن انتظرهم . لقد حدث كل شيء باسرع مما ينبغي ؛ هذان الوجهان الصغيران الرصينان ، وفي يدي هذا الثقل المريع . كان علي ان

(١) راجع مقال الأستاذ رينيه حبشي : « ثلاثة رجال امام العبث » في كتابه « عصر الشفقة »

الى الرقص . ويبلغ  
عدد الفنانين في هذا  
المسرح أكثر من  
مئة، وتتألف جوقته  
الموسيقية من ثمانين  
موسيقياً وجوقته  
الغنائية من سبعين .

## المسرح السوفياتي الحديث

ومن أشهر الممثلات المثلثة الشابة زويا بيلايا Zoya Bielaya التي تملك  
جسماً جميلاً وصوتاً جميلاً . ولا تقل عنها شهرة تاتيانا سائينا T. Sanina  
وسواها .

ويحاول المسرح السوفياتي في معظم موضوعاته ان يعكس مصالح الجمهور  
وأمانيه . وليس من قبيل الصدفة ان يكون بوشكين قد قال « إن التراجميدرا  
قد خلقت في الساحة العامة » وان يكون قد اكد « ان القواعد الشعبية للدرام  
الشكسبيرى تتلاءم مع مسرحنا » . والخاصة الشعبية لهذا المسرح تتجلى في  
مسرحيات اريستوفان وأشيل ؛ وغالباً ما يشاهد الناس آثار شكسبير وموليير  
وغوت وشيلر وبوشكين واوستروفسكي وغوركي وتشخوف .

على ان المكافئة الرئيسية في برامج المسارح تعود الى المسرحية الحديثة ؛  
وهذا امر طبيعي ، اذ ان المتفرج السوفياتي ينتظر من المسرح قبل كل شيء  
جواباً سديداً عن القضايا الحاضرة ، ويتعلم العيش الى جانب ابطال رواياته  
المفضلة . وقد كان يؤخذ على الادب المسرحي السوفياتي ؛ الى سنوات قريية ،  
خلوه من عنصر « النزاع » بين ابطال المسرحيات ، وكان المؤلفون يحاولون  
تصوير كل شيء كما لو انه كان على خير ما يرام . وكان هؤلاء يعتبرون انه  
لا توجد تناقضات ولا نزاع جدي في البلاد ، فكانت المسرحيات التي كتبت  
على اساس هذا الرأي تستعيز عن تصوير السبل الوعرة والمتنوعة في حياة  
الناس الخارجية والداخلية بلوحات مزوقة صافية عن ابطال « مثاليين »  
مضطوذين في حلقة غليظة من قضايا الانتاج التكنولوجية . فكان من الطبيعي ان  
يعرض الجمهور عن مثل هذه المسرحيات .

وتاريخ المسرح السوفياتي ، في مفهومه الحديث ، مفهوم البطل الايجابي  
والنزاع ، بدأ عقب الثورة وأخذ يعالج موضوعات من الواقع الحاضر .  
وكان أهم هذه المسرحيات « المأساة المتفائلة » و « عام ١٩١٩ الذي لا ينسى »  
لفيستفسكي و « فصيلة بحرية تزول » لكورنيتشوك ، و « الرجل ذو البندقية »  
لبوغودين ، و « الشرارة » لدادياني و « عائلة لبوبوف » وكذلك اوبرا  
« الدسمريون » لشابورين وباليه « الشبية » لتشولاكي الخ ..

وفي سنوات العقد الرابع من هذا القرن ، أخذ المؤلفون المسرحيون  
يتجهون صوب موضوع العمل الذي تبناه المجتمع الاشتراكي ، ومن هنا  
خلق ابطال بوغودين وليونوف وكورنيتشوك واربوزوف وافينوغينوف  
وسيمونوف وغوسيف وكرون .

ومنذ عشرين سنة يقبل الناس على مشاهدة مسرحية « افلاطون كريتشيت »  
التي تمثل على مسرح الفن بموسكو وهي من تأليف كورنيتشوك الذي يصور  
في شخصها الرئيسي : الجراح كريتشيت ، رجلاً انسانياً حقيقياً ، مجدداً في  
العلم ، يناضل في سبيل اطالة حياة الانسان وجعلها اوفر بحالا . وتظهر  
رومنطيقية الحياة اليومية والصفات الخلقية لدى ابناء القرية الكولخوزية في  
مسرحي « السهب الرحب » لفينيكوف ، و « القابر تزغرد » انكرايفيا في

كان عدد المسارح  
في عهد روسيا  
القيصرية ، ١٥٣  
مسرحاً حين أعلنت  
الحرب العالمية الاولى  
وكانت قائمة في المدن  
الكبرى كموسكو

وبطرسبرغ وكيف وكاركوف الخ ... وكان القليل جداً من هذه المسارح  
يقدم التمثيليات باللغة الام لشعوب الامبراطورية القيصرية . وكان عدد  
المسارح القائمة ، قبل الثورة ، في اراضي الجمهوريات الاتحادية الحالية ٤٦  
فقط ؛ اما الآن فقد ارتفع الى ٢٢٢ مسرحاً .

ويبلغ عدد المسارح في الاتحاد السوفياتي الآن ٥١٣ يملك كل منها فرقة  
وبينها ٣١ مسرحاً درامائياً و ٦٨ مسرحاً للدمى مخصصة للاحداث المتراوحة  
اعمارهم بين السادسة والسابعة عشرة . وبعض هذه المسارح تملك اركناً تربوية  
خاصة تهتم بدراسة التأثير التربوي الذي يتركه المسرح على الأحداث . وقد  
نظم اثنان وستون مسرحاً كولخوزياً في الاتحاد السوفياتي للسكان القرويين ،  
وهناك ايضاً ٤٨ مسرحاً متنقلاً .

وكثيراً ما تقوم الفرق الفنية المشهورة بدورات في المناطق الريفية ،  
تدخل في برامجها السنوية كمسرح موسكو للفن ومسرح بوشكين الدراماتي في  
ليننغراد ومسرح فاخنافوف الخ .. ولا تنى المسارح السوفياتية تغني كل عام  
برامجها وتعرض للجمهور مختلف المسرحيات ، الكلاسيكية والمعاصرة .

وينبغي ان نعد من المسرحيات السبعمئة المسجلة الآن في برامج مسارح  
الاتحاد السوفياتي حوالي ثلاثمئة مؤلفوها من الروس الكلاسيكيين او المعاصرين .  
وهناك عدد مائل مؤلفوها ينتمون الى مختلف شعوب الاتحاد السوفياتي كاوكرانيا  
وجورجيا وليتوانيا والاوزبك .. اما المسرحيات المئة الباقية فمؤلفوها  
اجانب ، ومعظم هؤلاء من الكلاسيكيين .

وفي الاتحاد السوفياتي عدد من المعاهد التي تدرس فن المسرح ، وفي موسكو  
وحدها اربعة معاهد عليا للفن الدراماتي أشهرها معهد الدولة ( غيتس ) وترواخ  
أعمار الذين يتابعون الدراسة في هذه المعاهد بين السابعة عشرة والخامسة  
والثلاثين . وقد تخرج من معهد الدولة « غيتس » من كانوا فخر المسرح  
السوفياتي ، نذكر منهم نير - تشيكوفا ، وموسكفين ، وليونيدوف  
وسوبينوف وسواهم . وهذا المعهد قد ضم في عالم الماضي خمسمئة طالب ،  
يمثلون ثلاثاً واربعين قومية من الاتحاد السوفياتي وبلاد الديمقراطية الشعبية .  
ولا يخرج هذا المعهد ممثلين فحسب ، بل يخرجين ومعلمي باليه ، وقد أنشأ  
١٩ ستوديو وطنياً للتمثيل كانت نواة لمسارح شعبية .

وتتاح في الاتحاد السوفياتي الفرص الكافية لتفتح المواهب التمثيلية ؛ ففي  
مطلع كل ربيع يقام المهرجان الفني للشبية الذي يكشف عن امكانيات الهواة .  
و « جمعية روسيا المسرحية » فروع في جميع المدن الكبرى تقريباً ، وهي ترسل  
مؤرخين ونقاداً للمسرح وممثلين لحضور المهرجانات المسرحية (١)

وتشاهد مسارح الاوبريت في الاتحاد السوفياتي اقبالا كبيراً ؛ فمثلاً يغفر  
مسرح موسكو للاوبريت كل مساء بالمشاهدين الذين يقبلون للاستمتاع بهذا  
المزيج من الوان المسرح . من الغناء الى الفكاهة الى الموسيقى



وتتحدث مسرحية «ثانيا» لأربوزوف مصير امرأة شابة توصلت خلال تجارب كبيرة ونخسائر جسيمة وخيبات مريرة الى مفهوم عن السعادة الحقيقية تمزج فيها مطامعها الشخصية بالاهداف الاجتماعية . وهذه المسرحية تعد من اكثر المسرحيات نجاحاً في الاتحاد السوفياتي وخارجه . كما ان مسرحيات « ماشكا » لأفينوغينوف و « المجري الطويل » لأربوزوف ، و « رجل عادي » لليونوف تنعم بشعبية كبيرة ، ويبحث المتفرج فيها عن نصيحة صديق : كيف يعيش وكيف يؤسس عائلة وكيف يقوي الصداقة ويجب ؟ وتشجع الدولة السوفياتية الفن ذا الالوان القومية المتعددة وتؤمن له اسباب الازدهار\* . ويعرض مسرح الملهاة بموسكو منذ اكثر من اربع سنوات ملهاة

دياكونوف ، وهو من جمهورية الكوميين ذات الحكم الذاتي ، واسم هذه الملهاة « زواج مع بائنة » وهي تعرض في مئة مسرح آخر وبلغات عديدة ، ومن جملة الروايات التي تحظى باقبال كبير « نزل الذهبي » و « فجر الحب » للكاتب الاوكراني غالان ، و « أرجو المعذرة » للكاتب البييلوروسي ماكانيوك ، و « السوزانة الخريفة » للكاتب الاوزبكي قهار ، و « الصرصو » للكاتبة الجورجية باراتا شفيلى ، و « معسكران » للمؤلف الاستوني جاكوبسون و « اسرة الآن » للكاتب التركماني مختاروف الخ .. (١)

(١) راجع كتاب « المسرح السوفياتي » لغينادي اوسيبوف



الديوان الشعري الذي سجل رقماً قياسياً في المبيع

انتظروا الطبعة الثانية قريباً جداً

منشورات دار الآداب بيروت ص.ب ٤١٢٣

ثم انت تعرف هذه الجداول ..  
 وليد : اعرف .. نعم ..  
 فالاستقلال ليس معنى غامضاً  
 خيالياً .. انه موصول بالارض  
 والشعب .. اني ادرك السبب  
 الذي يدفع الفلاح والعامل والمثقف  
 الى الثورة ، ولكن عليك انت  
 ان تصمم الهدف . فلا ثورة  
 بدون معنى واذا هي حدثت  
 كذلك ، كانت دون مستوى الدم  
 الذي يسفح كل يوم ..

# القتل والندم

— تمة المنشور على الصفحة ١٥ —

\*\*\*

فرحات : ايها الاله .. لانت آخذ برأي وتحفي من ثم الى العبث بهذا المصير  
 كله .. اني اقبل هذا من عقبة . اما انت ..  
 عقبة : ( يتململ في مقعده ) هيه ..  
 فرحات : انتظر .. لست اريد رأيك .. فانت وزناد البندقية في صف واحد .  
 ( الى وليد ) انت تجعلني مسؤولاً ولست اجد مبرراً بعد لان اقدم دون ان اجد  
 العذر الكافي للاقدام .. قلت العذر ، نعم فان هؤلاء الرجال .. الثلاثة الآف  
 هم طليعة الشعب .. ولعلك لا تفكر بما في اقدامهم من تصميم الملايين .. انا  
 اريد ( يصير على الكلمات ) اريد ان يبدأ الرجال ليس من اجل هذا الجموح  
 الذي يغلي في داخلهم ، وانما من اجل وعي حقيقي ايضاً .. فقد خرج العرب  
 غزاة مئات المرات .. اما خروجهم بارادة الله فانت تعرف ماذا حدثت .. انهم  
 لم يطعنوا العدو فيردوه فحسب .. وانما طعنوا الظلم والخطأ ايضاً .. نعم  
 الخطأ . والا فاما معنى الكفر والاشراك .

وليد : اخال ..  
 فرحات : بل دعني اتم حديثي .. ان قتل الفرنسيين لا يمكن ان يزر الا اذا  
 كان هذا الفعل موصولاً بمثل .. هذا هو ما اطلب .. اريد المثل .. فهل  
 الحرب تزودنا بها ؟ ..

وليد : ان السياسة دون مستوى الثورة ..  
 فرحات : نعم الآن دونها .. وهي تخطيء حقاً .. بل قد يغدر بنا اصحابها ..  
 ولكنها تلخص لك المبررات ثم تحيها انت بالدم .. السياسة لا روح لها .. انها  
 مجرد تصور .. ولكن مصائر الرجال هي التي تصنعها . وتبث فيها الروح ..  
 انقل اليها اذن منطق الثورة .. اسحبها اليك .. ( يتردد ) تريد ان تسن شرعة ؟  
 حسناً .. اقتل هؤلاء الخوفه .. المترددين دون قضية الوطن .. فالخائن في  
 مستوى المستعمر دائماً بل هو اشد ذكراً ..

وليد : ادري .. ولكن ماذا يجدينا هذا الآن ؟  
 فرحات : .. انه يربطك بالشعب القاعد في متجره .. ومصنعه .. وحقله ..  
 واذا لم تفعل نخر السياسيون في جسم الشعب فاضعفوا من عناده .. انك لاتقدر  
 ان ترى الناس الا في مستوى البطولة .. ذلك هو الخطأ .. فنحن لسنا آلهة ..  
 وحتى انت تريد لو تقدر لك الراحة .. لو تحسها ساعة او بعض ساعة .  
 وليد : ( مصرأ على عناده ) ماذا يجدينا الآن ؟  
 فرحات : ايها الغبي دعهم يشيرون العامة .. فنحن لسنا متراساً لهم .. نحن  
 نهض الى غاية اعظم ! ..

عقبة : ( ينتفض في مقعده ) هو ايها الرئيس !  
 فرحات : كيف اذن .. يجب ان تشرك الساسة في الثورة ، وهم لقرهم من  
 الشعب اعظم منا عدة لدفعه واثارته .. الثورة دون الشعب ميتة .. تنقلب عندئذ  
 عملاً بطوليا غير انساني .. عملاً اسطورياً ..

وليد : اني ادري .  
 فرحات : انتظر .. ان الشعب  
 يشق بنا ، حسناً ولكن لاتدعه  
 ينظر اليك ويغني حماساً ، كمتفرج  
 يشهد معركة ناشبة في حلبة امامه ..  
 نحن نضرب ، ويجب ان يدفع  
 الشعب الثمن ايضاً ، ويؤكد  
 بتضحيته المتكررة على الغاية ..  
 بل ان الغاية تنبثق من قلب

التضحية كنافورة من النور الدائم .. الواضح .. الغاية .. لماذا  
 نحارب ؟ .. لماذا تحدث هذه الاشياء جميعاً .. ان الشعب يتخنى بالبطولة وانها  
 لتسمح على ما يفيض في اعماقه من آمال مهورة ، ولكن معاناة البطولة هي  
 وحدها التي تجعل الاغنية ذات طعم لاذع .. مثير .. طعم يدوقه الناس في ارغفة  
 الخبز .. في الماء .. في المصنع .. في المدرسة .. في الشارع ..  
 وليد : .. الا يشترك الشعب معنا ؟ ايها الرئيس ؟

فرحات : نعم .. ولكنك تقسمه اذا جعلت من نفسك وحده قاضياً عليه ..  
 نحن جنود المنظمة تلك الرؤوس المبدعة في المدينة قد تخطيء وقد تتخضع ، وقد  
 تضعف .. ولكنها لا سلطة لها فعلية على العضد .. ان العضد هو انت وهو انا ..  
 وهو هذه الجموع التي يسمها الضعف ، وما هي الهدنة او التسوية ؟ ان سياسياً  
 واحداً لا يجوز ان يجابه الجموع بحل النصف دون ما اثارة .. فاذا كنا نضرب  
 على غير هدى فنحن اذن نزوده بما يحتاج اليه لمواجهة العامة وترويضها .. « هم  
 يعطون الفرصة .. ان الفرنسيين يسلمون بالاستقلال ولكن لنضع لهذه الحرب  
 البشعة حداً » .. ثم ماذا ؟ لسوف ترى رأس بندقيتك مصوباً الى صدرك ..  
 فهو مجردك من الهدف ويحكمك محارباً تافهاً .. خارجاً على القانون .  
 وليد : ( ينتفض ويلقي بنفسه الى المقعد ) ان هذا محير .. لست افهم مثل  
 هذا التعقيد ! ..

عقبة : ( في رغبة لان يحسم النقاش ) ايها الرئيس .. هل ترى انه في وسعنا  
 ان نفل على ارتباطنا بالمنظمة .. ؟  
 فرحات : المنظمة هي الوطن الآن .. فاذا هي تخاذلت ، اوسعنا لها طرف  
 الخيط فتلتحق بنا ، والثورة الساعة تجوز اشق اوقاتها ، فاذا حفظنا الوحدة  
 بين المبدأ والساعدا كان في وسعنا حقاً ان نقيم للناس شرعة عدل فريدة ( يتردد  
 زمناً ثم يذهب ثانية الى النافذة ) .. نحن لن نترك في الوسط شيئاً .. الوطنية او  
 القتل . هذا هو كل شيء .

( ينهض الرجال الثلاثة الجدد من مقاعدهم )  
 فرحات : ايها الرفاق .. ( ينتبهون اليه ) ان حدودنا حرام على الجند .  
 وليسمح محاربونا صداً اسلحتهم  
 الاول : ( في شيء من الحذل ) سوف نحارب ايها الرئيس ؟  
 فرحات : نعم .. ولكنكم تلتزمون منطقة الثورة ، ولا تغفرون على تقوّم  
 الحرس .. ثم .. ( في هجة حازمة ) سوف يقود وليد مجموعتكم الثلاث ..  
 وليد : ( منتفضاً ) انا ؟

فرحات : ( في جرس قاطع ) هذا هو كل شيء .. اني منتظر امر المنظمة .  
 يصافح الرجال الذين يلتقطون بنادقهم الاوتوماتيكية من على الارض  
 ويتسللون من باب الكوخ واحداً أثر آخر )  
 — فترة صمت ثقيلة —



وليد : ( يَبْض ) ابي ..

فرحات : ( يذهب اليه ) ايها الأخ . ( في صوت رقيق ) انت لن تقبل بان يحبس احدنا شيئاً في صدره .. وماذا يربط المحاربين اذن ؟ ان قلناً واحداً يتقاسمنا جميعاً .. فعل الرجال الذين يجعلون مصيرهم توتراً دائماً متصل النفس نحو المجهول .. ايموت احدنا وهو يحبس صرخة الجموع في نفسه ؟ وهذا النزوع النبيل كعزف الموسيقى يدق ابدًا في قلوبنا لأن نحقق الأفضل .. هيا يا اخي .. نحن نعرف لماذا نموت .. فهل ترى يجدر بك ان تترك المحاربين هنا يفعلون كصائد حاذق في الغابة ، .. ولا شيء فيما وراء ذلك يداخل ارواحهم المهددة ابدأ بالخطر ؟

وليد : ( يرت على ذراعه صامتاً .. ثم يتحول الى الباب )

فرحات : نسيت شيئاً ايها الأخ ..

وليد : ( يرجع بآلية ويلتقط بندقيته )

فرحات : ثم ..

وليد : ( يلتفت اليه قبل ان يمضي ) ابي لن اموت ايها الرئيس ..

فرحات : ( في جرس خشن حار ) حسناً يا اخي ، ليحفظك الله ..

( عقبة - فرحات - بسام )

عقبة : ( فجأة ) فرحات ..

فرحات : نعم يا عقبة ..

عقبة : هل كنت واثقاً ؟ ..

فرحات : ( يقف قبالة ) واثقاً .. لست ادري .. ولكني جعلته مسؤولاً كما يكون هذا النبيل الذي يصصره اقل جمالا واحفل بالواقعية . فمن لانطعي نماذج للانسان .. كلا .. بل نحن محاربون .. وابطل لهم هدف ارضي ..

عقبة : لو سمحت له ..

فرحات : نعم لو سمحت لكم جميعاً .. لوقعت على هذه الارض مجزرة .. حدث دراماتي فحسب .. فقد جرب رجل منكم قبل الف عام ان يعبر المحيط باحصنة جنده ، وكان يلوح لعدو وهي فيما وراء ومضات الشمس على غوارب الموج .. ان هذه مغامرة فذة .. ولكنها غير بشرية .. ( يتردد ) انت تعرف يا عقبة فقد يحدث ان يستشعر الانسان بعض الالهية في نفسه .

عقبة : ( يلوح بيده ) هيه ..

فرحات : هكذا .. هو ( يشير بيده الى الباب ) يمضي على ارجل لا سلطة للخوف الغريزي عليها .. ارجل لا يجري فيها دم حقيقي .. وهي مسوقة بارادة معجزة ..

عقبة : نعم ..

فرحات : .. بل انت تريد ذلك يا عقبة .. اني الملح هذا الوهم في ومض عينيك ، ويريد احدهم ان ينحر روحه تخلصاً من هذا التمزق الداخلي .. فتمة شيء خطأ . شيء مفروض ، ولكن بطولة الانسان تتمرد عليه ولا تستطيع ان تبعد .. ثم لا تستطيع ان تداريه ايضاً .. ان ذلك مؤلم يا عقبة ، ولكنك لا تقنع بنصيب عادي .. كذلك اقم جميعاً .. يموت البطل لان روحه تتمرد على العجز والامكان في محاولة حاسمة لان تضع عظمتها في صف مواز تماماً لهذا الخطأ المفروض فتصبح بذلك هي ايضاً فوق الممكن ..

عقبة : نعم .. نعم ..

فرحات : واذن .. يلزمنا ان نخطيء ونتردد .. ونضعف .. ونظل رغم ذلك ثائرين .. ان هذا وحده هو الممكن لكل الناس .. تكون السياسة ممكنة .. تكون الثورة ممكنة .. فهي من صنع الناس ..

عقبة : تكون .. نعم .. ايها الاخ .

فرحات : ( يشعل لفافة ويذهب الى النافذة مولياً ظهره للجمع ) .. لقد بدأ ملل حقيقي يداخل ارواحنا .. ويخيل الي ان الهدنة لم تشرع لتريح المحاربين . واتما لتجعلهم اكثر توقاً للقتل ، فلا سلام ثمة بين حربيين . ( فترة صمت ) .. انت تسمعي يا عقبة ..

عقبة : نعم .. ايها الأخ !

فرحات : اذا كان الغد نزلت الى المدينة ، وقطعت هذا الخيط الذي يمسك علينا الملل .. هل تدري يا عقبة اني اريد هذا الغد ؟

عقبة : نعم .. انت تريده ..

فرحات : ( يستدير اليه ) لماذا تعيد ما اقول انا ؟

عقبة : ( مفاجاً ) .. هيه .. لقد اعتدت ان ابصر خلاصك نفسي ..

فرحات : ماذا ترى ان تفعل اذن ؟ وانت يا بسام ؟ انك لتحسن الاصغاء وما اخال كل شيء يدور في رأسك عبثاً ! ..

بسام : .. ان وليد اكثر صراحة منك .. وانت مع ذلك تعرف عن الانسان اكثر مما يعرف ..

فرحات : نعم ..

بسام : اني منتظر هذا الغد .. ( يحمل بندقيته ويمضي )

( فرحات - عقبة )

عقبة : ( يمضي الى النافذة ويريح يده على كتف فرحات ) تنازعي رغبة الآن فرحات : ( في صوت جاف ) .. ادري ..

عقبة : اسمع انت الى هذا الصمت ؟ ..

فرحات : ما هو هذا ؟

عقبة : هل ..

فرحات : ( يلتفت اليه )

عقبة : اواه .. ( محتقناً ) انت لن تموت قبلي يا فرحات ..

فرحات : .. بل ادعوا الذي يكون ..

عقبة : ( في جنان عظيم ) .. كلا .. فلن اطيق هذا . انت تذكر عندما جرحت واهلكتك على كتي . اواه يا اخي .. كنت خائفاً ان ينزف دمك قبل ان ابلي بك الموقع .. خائفاً كمن يباغته الموت ، وكنت اسبح الدموع من عيني كما يمكنني الابصار في الليل .. واتحسس جسدك الحار بين لحظة واخرى .. وكنت اتوسل اليك ان لا تموت .. واهتف بك متضرعاً ان تحول بين دمك والنفز .

فرحات : نعم .. لقد سمعت ..

عقبة : ( يشيح بوجهه ) اواه .. اني اكره الثورة بسببك .

فرحات : ( متبسلاً ) اسمع اذن الى هذا الليل فتشغف بها من جديد .. ان الف ذكرى تنبع من الصمت .. الف ذكرى يا عقبة ..

( يسمع وقع اقدام مقتربة من النافذة )

عقبة : .. تحدثني الليلة اذن ؟ ..

( يظهر رأس رجل غير واضح المعالم خارج النافذة )

فرحات : ماذا ايها الأخ ؟

الرجل : ليس من جديد ايها الرئيس .. هل تأمر بتبديل الحرس ؟

فرحات : ( ينظر الى ساعته ) .. نعم افعل يا قتيبة .. شكراً لك دائماً من اجل تذكيري ..

قتيبة : ( وهو ينصرف ) ليحفظك الله يا سيدي من اجل تونس ..

عقبة : ( في صوت محتليج ) من اجل تونس .. انتحدث اولاً عن تونس يا فرحات ..

فرحات : ( يحمره من يده ) نعم ..

عقبة : .. وتحديثي عن تلك الذكري يا فرحات ..

فرحات : نعم يا اخي ..

عقبة : ( وهما يمضيان وخيالهما يتروحان على الجدار ) تتنازعي رغبة الساعة .. ( يقف )

فرحات : ادري يا اخي.. لكأن الامس هو اليوم .. في صحبتك فحسب ، اجد نفسي واجد تونس .. جديدة دائماً .. متألفة .. مجلوة .. لكأنني ارى المستقبل ، عقبة : .. نخرج ؟

فرحات : نعم .. الى الليل .. ايلنا الوحيد .. المليء بالهمس .. وسوف اذكر لك طرفاً من القصة .. فقد كنت من قبل فتى ضائعاً ..

عقبة : كنت ..

فرحات : كنت .. بل انا الآن .. فلننفض عن نفسي غبار السنين يا عقبة .. الحرب تبدأ غداً ( في صوت هامس ) امس والغد .. احسب ذلك كله ملهامة يا عقبة .. لم لا تمضي ؟ ان العتمة والصمت هما وحدهما اللذان يفراني بان اصير طفلاً من جديد ..

( يفتل عقبة وهو ماض فتيلة المصباح .. ثم يخرجان .. ظلين متعاقبين في الظلمة .. يظل المسرح مفتوحاً على الكوخ حيث يتراقص النور الدابل في داخله لحظات .. ثم تهب نسمة من النافذة تطفئ المصباح ، ويسدل ستار الفصل الاول على ظلمة الكوخ الجبلية العميقة .. )

## الفصل الثاني

### المشهد الاول

( المسرح مظلم ، يسمع وقع خطوات خفيفة ، ينفجر النور فجأة ، حسيبة التي ادارت مفتاح النور ، تذهب الى نافذة الغرفة وتفتح المصراعين الزجاجيين ، وتهمس شيئاً ، ثم تعود فتدور مضطربة في جوانب الغرفة المركومة بالاثاث العتيق المرفوع عن الاستعمال ، كراسي ، أدوات منزلية مختلفة .. فترة تعود حسيبة ، فتصرخ هامة من النافذة )

حسيبة : ( عند النافذة ) فرحات .. اين انت ؟ فرحات : ( يقفز الى النافذة ويتعلق بحافتها ) ها انذا .. ( يضحك ) اتأذنين لوطني مطارداً بالدخول ؟

حسيبة : .. ( ترفع يديها الى وجهها في شيء من الدهشة ) انت .. يا الهي ؟ فرحات : .. ( يقفز الى الداخل ) هل فعل بي التواري الطويل شيئاً غريباً ؟ ماذا ؟

حسيبة : .. شد ما تغيرت .. وشد ما هي سمرك غميقة .. ( تتفحص ثيابه الجبلية ذاهلة ) .. ماذا فعلت بنفسك ؟ ( تتلمسه ) .. هذه السمرة .. هل كنت مزروعاً في الشمس كل هذه المدة ؟

فرحات : .. الشمس والليل .. نعم .. ها مظهر الزمان الوحيد حيث نحن .. ولكن .. كم انت فاتنة ! .. وكم هو مريح ان اتملك ! .. دعيني انظر اليك لحظة .. كلا .. لا تقولي شيئاً ..

حسيبة : ( تبسط يديها فيضغطها في حنان وقوة ) .. تعرفني يا فرحات ..

فرحات : ( يمز رأسه ) ..

حسيبة : تعرفني رغم جهدك الطويل ! .. لا تفكر بالقتل .. لا تذكر غير زمان قريب .. هو في افتراقنا طويل كالدهر .. اواه .. فرحات .. يكاد يسلك يمز اعصاب الناس رعباً كأنه مس تيار مكهرب ..

فرحات : .. هل هو يخيفك انت ؟

حسيبة : .. انا .. ( ترفع يديه وتقبلها ) .. اريد لو امسح عنهما صبغة اندم .. اهاتان اليدان اللتان مسحتا شهري وغررتا فيه .. ومشتا على وجهي ..

فرحات : .. ( متفضأ ) لماذا تذكريني بالدم ؟

حسيبة : .. لماذا ؟ .. لقد اخذك القتل مني !

فرحات : .. هو الوطن يا حسيبة !

حسيبة : .. نعم .. انه الوطن وقد غدا جلاداً هو الآخر .. يسليخ عنا جلودنا وعواطفنا ، ويلتهم كل شيء .. هذا الغول .. الوطن ..

فرحات : .. حسيبة ! ..

حسيبة : .. ( تنفست منه ) نعم .. ادري .. فلا حق لي في ان اتهم مثلك ! .. وانت تزحم دونها صدرك كل ساعة .. ( فجأة ) لماذا جئت ؟

فرحات : .. اريد ان اعرف امر المنظمة ..

حسيبة : .. هل جاء دور أبي ؟

فرحات : ليس هذا بالضبط ..

حسيبة : .. كلا .. ولكن الثورة قلقة من اجله .. فهو لم يزج في السجن ! .. تريدون السبب ؟

فرحات : .. مهلا يا أخت .. ان احداً لم يتهم اباك ..

حسيبة : ادري .. فقد جئت بنفسك لتتنفس عن الثورة هذا القلق .. ثم هو أبي ..

فرحات : .. ( يدور في الغرفة وقد تملكته فجأة عصبية لا يعرف كيف يدورها ) .. ما اريد ان اقله خشن يا حسيبة ، ولكن الحرب تغير من طبع الرجل اكثر مما تغير صروف الحياة بجمعاً .. انها تعجم الانسان ، فاما ان يلبس لبوسها وتجب منه طراوة المدنية .. واما .. ( يلوح بيده ) ..

حسيبة : واما ...

فرحات : .. نعم .. واما ان يرتد الى نفسه ، قانعاً بنصيبه في السلم مهما كان ثمته .. والرجال يدفعون على كلا الحالين ، فليس ثمة مفر من ان يتخذ احداً موضعهم مجبراً او مختاراً ... الرجل عندنا اما محارب .. واما موال ..

حسيبة : قد اخذت موضعك انت ...

فرحات : .. اوه لماذا تعملين على ايذاي ؟ .. اني لم اتس شيئاً .. هنا ( يضرب رأسه ) هنا يدب شيء ما ، وتضرب جذوره في صدري . ان الحرب نفسها ليست قادرة على ان تقتله ، وهل ترى في وسع احداً ان يتدخل عن نفسه .. قلت هو تبدل .. فالثائر يحتاج كل لحظات انفعاله وهو .. لا يبدد عواطفه .. حسيبة : .. ماذا ؟ .. ( تأخذها جميعاً ) ..

فرحات : اخذت ؟ .. نعم .. ولكن ما زال بعضي يأكلني .. انني امعن في الغضب والقسوة مؤملاً ان يحورني انشغالي بتغذية غضبي من ان اسقط .. حسيبة : .. آه .. يسيثني أنك ما زلت تتعذب !

فرحات : .. ( يقف قبالها ) هل تفرحين انت ايضاً بهذا النصر فتقتطعين مني شيئاً .. مثل ما تقتطع الثورة والغضب ومثل ما يقتطع مني توحدي .. انظري .. انظري الى يدي هاتين .. وجدي ما اذا كانتا بعد نظيفتين .. تصلحان لان تمسحا شعرك وتعبثا عند اطراف وجهك .. انظري آثار الدم الذي تنفسته مسامها .. قد حملت هما اشلاء رفاق وغيبها الثرى .. هانشبنا اصابعهما في عنق الجند ، وطعنتا بالحربة .. واهوتا بالفأس .. وضغطتا على زناد البندقية .. يدي اللتين اواريسهما عن وجهي .. لاتجنب رؤية الدم المسفوح كل دقيقة من عمري .. يدي البائستين المنفضلتين عني .. ( يتردد ) هذا هو الغيثان يوقع بك وافت تخيلين عيشهما بالدم ..

حسيبة : ( تأخذ وجهها بجمع كفها ) لماذا جئت .. لماذا جئت ؟

فرحات : .. الست ترغيبين في ان ابرر امامك فعلتي . وقد رفضت ان تمنحني شيئاً دون مقابل .. كلا .. بل نصبت نفسك حكماً لادانتي ؟ .. اني مدان .. ها انذا اقصرع اليك ، ولتمسأ الرحمة .. اني مدان .. عينايا .. وجهي .. يدايا .. روحي نفسها مصبوغة بالدم .. فكيف اكون جدير بك .. كيف ؟ حسيبة : ( باكية ) ايها العزيز المسكين .. ايها المسكين ..

فرحات : .. ( يحنق صوته ) .. لن اصل الى رحمتك الا بعد ان اتمزق ..



اهكذا .. ولكن الفكرة لا تهب عزاء .. أنها تخرض فحسب .. وهذا انت وادي الظل الذي اهرع اليه لامرغ عند عتبته جيبي المحموم .. كل شيء يغلي هناك .. عواطفنا .. املنا .. نزعنا المسلح .. والتمسها برودة الفتي .. فتعطيني ، فوراً جديداً .. اني احارب احلامي .. ليلة اثر ليلة .. وانا الذي اسقط .. اما هي فتظل محتاجة تسوقها الي فتاة منعمة همها على تعاقب الزمن ان تحلم .. تنتظرن هنا لتوقع بي .. ولتغرز في قلبي لغة احلام جديدة .. اني .. ( يحنق ويظل يلوح بذراعه عبثاً )

حسية : ( تمد يدها وهي تسعى اليه ثم ترفعها الى رأسه وتشرع في مداعبته ) التفت الي .. فرحات ..

فرحات : .. كلا .. ان إمساكك اياي لن يقطع هذا الاذى ..

حسية : فرحات .. ( تحوط عنقه ، وتجذب رأسه الى صدرها ) .. هكذا .. استمع الى نشيد صدري ..

فرحات : ( يقبل صدرها عند شق الثوب ) .. هذا القلب الممتليء سلاماً ..

حسية : .. كيف ؟ لماذا تريدني اياها الحبيب ..

فرحات : .. انت ( يتأوه ) كل شيء ..! اريد بك شبابي البعيد ، ذكرياتي .. حبي الذي تما مع اللحظات .. ( يقبلها باستمرار من اذني صدرها الى عنقها ) لا تتكلمي ، ذهني استعيد طهري على صدرك .. آمالي التي قصفتها اعصار الحرب .. آمالي المهجورة ..

حسية : .. لم تهجرها يا فرحات !

فرحات : ( يهدأ ) .. بلى .. بلى ..! انها مدفونة دون موت ..

حسية : سوف نبعثها اياها الحبيب ! .. ولن يكون الوطن اقل منك عطاء ..

فرحات : ( يتخلص ) كلا .. لاحق لي ان اقرب منك ..

حسية : او تسترد ما اعطيتني من عزاء اللحظة .. ؟

فرحات : ( مصمماً ) لاحق لي يا حبيسة .. انا الساعة جندي المنظمة ..

حسية : .. جزت اذن لحظة ضعف .. وما هو جدير بك ان تفعل .. ( تحتد )

انت بطل الثورة .. قائدها .. الذي يرحف سماع اسمه القلوب .. انت تقبل

ان تخلع ستر بطولك امامي ؟ قل لماذا لا تحزن .. وقلبك المغمى اناية بصيرك

تمثالاً بلا مغزى .. لماذا لا تدفن اسمك القديم حيث انت على مهوى جبل ، ..

وتقدر عواطفك تقديراً ، فلا تجعل خاطره تعبر على وجهك ، الا بعد ان

يثلجها تفردك العظيم ..

فرحات : حسية ..

حسية : .. تريد ابني .. هو آت اليك .. زفه بمعيارك الصلب .. فقد كان

رجلاً ، مرة .. لعله ان يثبت امام تفردك .. ( تردد ) اني لا نصيب لي فيك .

لن ارجع الا بعد ان استوثق من ان شيئاً ما في سوف يقهره .. ( تنظر اليه

لحظات في نشوة من الالم وتفر من الباب )

فرحات : ( وحده .. بعض شفته ) .. حربة اخيرة .. لادع هذه البدد تنفصل

عني .. حربة اخيرة ..

( يندفع في مشية قلقة .. غضبي في الغرفة .. يدخل الزعيم حسان ..

وهو رجل في العقد الخامس او السادس مهدم بفعل السن وآثار ماض عصبي

ملي محفورة كاملة على وجهه المتغضن ، المتعب ) .

- فرحات .. حسان -

حسان : ( يقعد على كرسي ) .. لماذا انت غاضب .. ؟

فرحات : .. ( يقف ) لماذا ؟ ان شيئاً ما يجعل الغضب اكثر حقيقة منا ..

مناكلينا !

حسان : .. ولكن كيف اتيت ؟

فرحات : لقد جزت الاحياء الوطنية في النور .

حسان : نعم ، ادري .

فرحات : ( متمهلاً ) هل يسوءك ان اجازف هكذا ؟

حسان : بلى .. فانت قريب الي مذكت طفلاً ..

فرحات : .. ولكني الآن واحد من الوطنيين ليس غير ..

حسان : تريد ان تبدأ بمثل هذه الحدة ؟ .. وقد كنت طامعاً .. ( يتردد )

فرحات : ( يستجته ) في ..

حسان : .. ( يأخذ من جيبيه لفافة ويشعلها ) .

فرحات : .. حسناً .. انت لن تبدأ .. ان خطتنا .

حسان : خطوة من ؟ .. ( فترة )

فرحات : اياها القائد ! .. كلا .. انت لن تطعن مثلك . فهي مورقة تجدد

فروعها السنون ، ويغذيها دم ماضيك . امهلي اياها القائد .. فقد جثت متمسكاً

قلبك الثمين .. فلا تدعني اتسول منك ؟ ..

حسان : ماذا ترى ؟

فرحات : .. لقد نشئت على يديك هاتين .. وصنعت معاييرك نفسي .. هل انا

مخطيء ؟

حسان : لست احب ان تستخدم هذه الكلمة « الخطأ » .. فما من شيء هو

صواب مطلق .. او خطأ مطلق .. اني اكره ان اصدمك الساعة .. ولكني

استشعر ضرورة لان ازيدك ايضاحاً ..

فرحات : .. كلمتين ليس غير .. اما زلت لنا ؟ ..

حسان : اني انا دائماً ..

فرحات : هذا هو ردك .. هل تأمن الثورة اليه ؟ ..

حسان : .. ماذا اجد ؟ انتم تؤلهون الثورة ، وتنصبون منها قدراً يسير

مصائر الناس .. الثورة هي ارادتي وارادتك .. فما تصنع الا ما نرسم نحن ..

فرحات : .. حقاً اياها القائد ! فنحن قادتها وصغارها ايضاً ! ..

حسان : ( يلوح بيده ) .. اي بني .. فرحات .. انما تملؤكم غرارة الفتوة ،

وليس يصنع الحرية مثل هذا الغضب .. لقد كرهت القتل .. كرهت الدماء

وان يحرق احدنا خلقه ثقل الضحايا .. وان تكون سنوات عمره مغموسة في

فجيعة وطنه ..

فرحات : .. اخشى ان يكون هذا صداً قلبك اياها القائد .. فالفجيعة شيء

سواء .. في الحرب .. وفي السلم .

حسان : ( ينهض ويقف قبالة ) اريد ان اعرف .. هل نقلتم الى يدكم امر

المنظمة ؟ ..

فرحات : ( ثاقب الجرس ) .. لم ننقل الامر .. فالتاريخ هو الذي غل بهما

اعناقنا ..

حسان : .. وقطعتم المدينة اذن ؟

فرحات : .. ليس بالضبط .. فما من طريق لقيام شرعتين في تونس .. الثورة

واحدة هي واحدة .. شرعة كاملة .. تتأبى على القسمة .

حسان : ( يمشي على مهل في الغرفة ) وما هو وجه اختيارك لان تأتي الي ..

اخشى ..

فرحات : .. كلا اياها القائد ..

حسان : ( ينظر اليه ) .. اكان في اختيارك سر آخر ؟ ..

فرحات : .. تريد المنظمة ان تقدم لها حساباً عن نفسك .. وعن الآخرين ..

حسان : حسناً ، انا لم ادخل السجن ، تريدون السبب ؟ .. هيه ، فقد كان

يغبطكم ان تظل حجر السلطة معلقة فوق رؤوسنا ؟ .. تريدون هذا العذاب

الذي يجعلنا في مثل ضراوتكم وحقدكم ؟ .. ان تنظمننا السلطة في صف طويل

وتدور بنا ساعات في الشمس .. ثم توصد دوننا اقفال اقببها الباردة ، المعتمة



نباري جلول

تريدون ان ينتصب امام اعيننا حارس اسود . وقد علق في حزامه بندقيته ،  
مثالا على استعباد تونس .. تريدون عذابنا ايها الفتى .. وليس بسانتنا ..  
( يتوعد بقيضته ) انت تدري مدى احتقاري لهذا السجن فهو لا ينقل الى  
صدري مسأماً تأملون .. ابي وطني يرغم العذاب ، ومن دونه .. ولكن اقم ..  
اغراس الثورة ، محردون من الهوى .. والنزوات . والطيش ، كلكم عدالة ،  
حقكم هو مطلق ، مثل الله .. والنبوة  
فرحات : ( هادئاً ) ليس من شيء يجعلنا اكثر صميمية ، من ان نهمل انفسنا ..  
العذاب ليس غاية ولكنه طريق ، وبقدر ما يدمي احساسنا ، بقدر ما نبذل في  
اهمال انفسنا الغاية .

حسان : .. لماذا ؟ قل انت لماذا ؟ .. ابي انظر الى الشعب .. فهو يبذل  
بفعل نزواتكم .. افطر كيف شئت ، فلن ترى الا الذبح والحرائق ، والتدمير ،  
والمطاردة ، والتظاهر .. هل هو نصيب شعب هذا ؟ .. ان تحمل اجياله العذاب  
قدراً مفرغاً لا نهاية له .. فاذا اردت ان تنزل عن كتفه بعضاً من هذا الثقل  
الاسطوري ، يادرتم اقم الى القول .. الموت او تونس .. تلك هي تونس  
( يشير الى الخارج )

فرحات : .. هي هنا في قلب عدالتنا ايها القائد . اما تونس تلك التي تشير  
اليها ، فقد ماتت يوم ان استبيحت ..

حسان : اوندفع الموت بالموت .. ؟  
فرحات : .. اذا لم تهني لنا الوسيلة لان نؤكد تعلقنا بها ، دون ان نموت ..  
حسان : .. متنا من اجلها ..

فرحات : هو ذلك ايها القائد .. الموت ليس حقيقة ، وكذلك استمرارنا في ان  
نحيا .. الحقيقة وحدها هي المثل .. هي تونس ..

حسان : انت .. ماذا تدري عنها ؟ ..

فرحات : .. لقد جعلتها نصب عيني ، وما دونها يتهاوى ، فقل ضحايا بيدد  
ضحى صائت ! . ( فترة ) .. ولكن ذلك ليس من فضائي .. فقد تعلمت ان  
كروا خيانة في شكل الجنود وهم يحوسون في ارضي .. اذا وقع اقدامهم يلاوث  
الصدى ، ويرجعه حقداً موجعاً ، وهم يدوسون في مرج .. اما انا فادري ما  
هو تحت اقدامهم .. ثرى .. مزج من فتات التربة وجسد اهلي .. ان مزارعهم  
يبيتهم واشخاصهم نصب مزرعة حيث هي .. وفي شموخها تعال غريب ..  
اني انكر اشكالها .. وهذه المسوح التي ترتديها .. وتلك السهات التي حفرها في  
وجوههم تاريخ آخر .. ونفس ارض اخرى ..

حسان : .. ( محتدأ ) كفى .. ان في قلبك عصب من كره الناس .. سواء  
اهلك وهذا الغريب ..

فرحات : .. نعم .. ابي اكره اهلي .. فما اطيق ان يبصر احدهم هذه النصب  
مرتين .. فيما ان يزعمها ويلقيها بعيداً ، واما ان يسمل عينيه ..

حسان : ( ينتفض ) ماذا ؟ .. ابي لن امد يداً اليك .. فقد اخذت المنظمة  
على نفسها عهداً بأن يستتب السلم .. وانا الآن داعية تعاون .

فرحات : .. اخذت انت هذا العهد .. بعد نكوث الفرنسيين بالهدنة ، وبعد  
سجن القادة ..

حسان : .. نعم ابي امثل المنظمة الساعة .. وهو انا ما تبقى منها ! لاجل هذه  
الرسالة .. اريد السلم .. شعبنا كله يضرع اليها من قلب محنته ان ننقذه من هذا  
الجنون ..

فرحات : .. فقد جعلت الهدنة اذن سبيلاً لان تفرخ الحياة ؟ ..

حسان : .. ( يغلي غضباً ) .. ابي ادرك ما هو وراء جوحكم .. لقد كنت  
اكثر اشتعالا منك ، .. ولكن القوة اثقل من ان يكسرها هذا الجموح . انها ابعد  
حقيقة من احلامنا .. ولن يجدي تهورنا في ان نجعل من تونس ارض بشر

باسم — افتح جفنيك لحظة ودعني انظر اليك ...  
( المشهد الاول — الفصل الثاني )



حقيقية .. ابي اقبل الثمن كاملاً . . . ولسوف اروج للسلم ، واحقن هذا  
الدم الذي ينزف كأنه النهر .. فهو دم اهلي ! .. ( يرفع يده مقاطعاً ) انتظر  
ماذا في ايديكم انتم ؟ .. مدافع خربة .. وفؤوس ومدى .. ماذا في تونس الا  
الخراب . . . هذه الجموع العزلاء الشائرة .. التي تخلف وراءها في كل معركة  
ركاماً من الجثث ؟ ؟ لو كنتم تردون الفرنسيين بان ترفضوا وجودهم دون  
حرب .. بدل ان تشبوا الى القتل وثباً ، بدل ان يثيركم مرأى الجنود ، فتفروا  
الى الموت . . . لتطفئوا في اعينكم هذه الرؤية .

فرحات : .. ( هادئاً ) ايها القائد .. هل انت ناظر الي ؟  
حسان : ( وهو يقعد على كرسيه لاهثاً .. مبتنعاً من الغضب ) .. ماذا ؟ ...  
فرحات : انظر هنا الى وجهي ...

حسان : نعم .. ماذا في وجهك ؟ ابي اري ظفراً يريد ان ينشب في عنق  
فريسته .. لست طفلاً بعد .. ( يلهث في قوة ) ابي ادرك ما وراءه .. ها  
هنا يمحي آخر ظل من الحب فيما بيننا .. انت الذي كنت قريباً الي قرب طفلي  
ولكني لن اتراجع مع ذلك ، .. انقل هذا لرفاقتك .. ابي اطلب السلم في تونس  
.. ثم لسوف اطلبه في المغرب كله .. فقد نفضت يدي من الحرب ..

فرحات : .. نعم كنت اطلب لديك تبريراً .. لقد صار طريقنا مختلفاً .. ولكن  
فؤوسنا ومدانا ستظل تعمل . . . ولن يصمت مدفعهم ابداً ، لن ندع له راحة ،



ولسوف يطلقونه في الهواء ، في الغابة .. في المزرعة في الليل .. حتى انفس  
ارضنا سوف تفجح عليهم عندما نجعلها مكتنزة بهذا العناد المسحور .. سوف  
نقاتل يا ابي .. فلا راحة لنا .. وهؤلاء الذين يلحقهم التعب ، سوف تريحهم  
الثورة بنفسها و ... بل دعني .. ان اطفالنا يصنعون لانفسهم بنادق من  
خشب .. ونحن نطمعهم الكره للاجنبي ونغذيهم بلبن الحقد .. ان الغول  
والشيطان والاسطورة تنسج خيوطها من جديد في ليالي الشتاء حول الموقد ،  
ونساؤنا تغزل . وتغزل .. وتتقد عيون الاطفال وينمو الكره في نفوسهم كما  
تنمو فبته قوية في بستان خصيب .. الثورة ماضية يا ابي .. وهي لن تدعك  
حرأ فتروج للخيانة ..

حسان : .. ( ينتفض مندفعاً نحوه .. مهدداً بيده ، ولكنه ينخدل في وجه  
الفتى الحامد القوي ) .. انت .. انت .. انت ..

( تندفع حسية ، معجلة )

حسية : ( صارخة ) كلا .. كلا يا ابي ..

يتلوى حسان فجأة ويسقط على المتعد في شبه غيبوبة من اللهاث

حسان : ... اذهب .... انت .. انت ...

حسية : ( في جرس ملتاح ) فرحات ؟ ماذا كنت تقول ؟ ...

فرحات : ( يشيح بوجهه ) ..

حسية : .. فرحات .. قل انك لن تفعل .. انظر اليه يا فرحات .. لقد  
هدمه ماضيه .. هل ترى فيه الا ذكرى ؟

فرحات : .. نعم .. ذكرى ..

حسية : او انتم يمثل هذه القسوة ؟ لقد سمعت ...

فرحات : ( ذاهلاً ) هذه الذكرى .. يلزم ان تحفظ لتونس ، لا احد يملك  
ماضيه ، فهو حق الوطن ، لا احد .. ( يأخذ رأسه بين يديه ) لست ادري ..  
لست ادري .. ان شيئاً ما يا كلني ..

حسية : فرحات انت لن توقع هذا الأمر بيدك ، يا ابي الشرف .. هل سوف  
تستبيح يا فرحات ؟ فقد رعى حينا القديم .. انظر اليه .. الا ترى فيه ملامح  
شبابك ؟ .. انت وانا يا فرحات .. كدنا ان نكون معاً ملء قلبه ..

فرحات : .. ابي .. ابي ، لماذا توقعتي بيدي ؟

حسية : ( تهرع اليه وتأخذ في هزه ) انت لن تقتله يا فرحات .. ابتعد عن  
هذا الفعل .. يا ابي ! لماذا لا تجيب ؟ .. اليس هو ابي ؟

فرحات : نعم .. نعم ..

حسية : ( تلاطفه بيدها ثم تدفن رأسها عند صدره وتنسج ) فرحات ..  
لا تدع الاثم يلوث قلبي .. هو وحده ملكي .. وحده .. احفظه من اجلي ، ..  
انت وهو ما تبقى لي .. انت .. انت تفر مني كما يفر الطيف ، .. وها اندي  
اكلمك وما ادري ان كنت بعد حقيقة ..

فرحات : ( يمسح على شعرها في حنان ) ..

حسية : هو يحسب فعلته فضيلة .. لن يتوارى يا فرحات .. وسوف يسهل  
قتله ..

فرحات : ( ينفلت منها ) الوطن يملكني يا حسية ، اني لن اوقع الامر .. وبرغمي  
سوف يقتل .. فرحات آخر هو الذي يدينه .. فرحات يمثل المنظمة ..  
فرحات الذي لا يملك من امر نفسه شيئاً ..

حسية : لماذا ؟ .. ( تتور ) لماذا تدع هذا الحقد يأخذك ؟ ..

فرحات : ( يلوح بيده ) اني ماض الآن .. خذي بيده ..

حسية : ( توقفه ) انا .. بماذا سوف تدينني ؟ ..

فرحات : .. كفى يا اخت .. حسبي نفسي ..

حسية : .. نفسك ! انك توغر صدري .. اذا قتلت يا فرحات .. دنستك  
انت .. سوف احفظ حبك ولكن فتاة اخرى غيري الآن .. سوف تقتني  
اثرك .. وتصنع قلبك بالدنس كما ها يدك مصبوغتان بالدم .. اذكر انه  
ابي يا فرحات ! اذا لم يغفر له ماضيه ..

فرحات : اواه .. ان ماضيه هو اداة ادانته .. لو لم يكن له ماض لصعب على الوطن  
ازاحته .. ان اسمه لن يلوث وسيظل للتمثال القديم اشراق وجهه ، في نظر  
الشعب .. سوف نكذب .. ولن يدرك احد تهاونه ، وغدره للشعب .. لو كان متعاوناً  
يديه في الوحل .. لم يعرف احد تهاونه ، ولكن هو اعظم من ان تصدق فيه الخيانة .. اعظم من  
صغيراً لضربنا به المثل ، ولكن هو اعظم من ان تصدق فيه الخيانة .. اعظم من  
ان نفجع ضمير الشعب به ..

حسية : انا .. يا فرحات ..

فرحات : .. ادري فجميعتك فهي موصولة الى قلبي .. ولكن حزنك غير  
قادر على انقاذه .. طوفي به الشارع فقد يمود اليه صفاء قلبه لعله يرى الى  
مواطنيه .. هيه ( يشير اليه ) .. لقد بدأ يسترد وعيه .. انقلني اليه هذا الامر ..  
تعطيه المنظمة اياماً عشرة ليتمزل السياسة .. ( يتردد ) .. اني امنحك وحدك  
الحق في ان تصدري حكماً علي .. الآن وداعاً .. ان حزني عظيم ، ولكني ادرك  
الآن معنى الثورة .. فقد اطعمتها قلبي دون ان اسقط ..

حسان : ( في صوت واهن ) حسية ..

حسية : ( ما تزال منتصبه في وجه فرحات ) نعم يا ابي ..

( تمضي فترة وهما لا يبان في موقفها ، عيناهما غائمتان فيما وراء  
المشهد .. يتحرك فرحات متمهلاً وينحني فيلثم طرف ثوبها .. ثم ينفلت  
مرعاً ويفر من النافذة ) ..

حسان : .. حسية .. خذي بيدي ..

حسية : .. ( وهي تجره من يده عبر الغرفة الى الداخل ) .. ابت .. هيسا  
لننضم معاً .. انك ان تسقط من دوني ..

( يتخلج كتفاها ، وهي تدير ظهرها الى المسرح ، ماضية الى الداخل  
حسان : ( يقف ) اين هو .. ؟

حسية : .. ( تنظر خلفها ) هو كان هنا يا ابي وترك شيئاً ..

حسان : ماذا ؟ .. ماذا يا ابنتي ؟

حسية : ( في صوتها رنة بكاء ) تراجعك في ايام عشرة .. ( وهما عند عتبة  
الباب ) او امره بالقتل ..

( يختفيان ، وتبدو الغرفة الآن .. على حقيقتها ، عارية .. مهجورة  
.. كل اثاثها ينطق بالبلى .. يعظم شعور المتفرجين بهذا البلى كلما ترك المسرح  
مفتوحاً لحظات اكثر .. ثم يسقط الستار على مهل ، وقد غدا المشهد اشد  
إثارة للتخلص منه .. ويظل النور مع ذلك مفتوحاً حتى تختنقه الستارة )

\* \* \*

## المشهد الثاني

( ظل سديانة ضخمة ، فرحات ، فاضل ، بسام ، منكيون على  
منضدة واطة يتدارسون - في همس - احدى المصورات بضعة مقاعد خشبية  
قصيرة . على مبعدة ينتصب حارس في اعلى الذروة ووجهه الى الغرب -  
سلاسل جبليه ممتدة على مرأى البصر ، الوقت عصراً ، تضطرب اغصان السديانة  
بفعل نسائم الاصيل ولا شيء غيرها يكسر عمق هذا السكون الجلي )

بسام : هل علمت - ايها الرئيس - ما في هذه المنطقة من التحصينات ؟

فرحات : ( لا يرفع رأسه ) .. نعم فهي مدروسة ، لدى كل مزرعة هنا مفرز

من السود ، وسيارة حربية ، وبرج حراسة .

بسام : .. كيف تنفذ اليها كتابتها ؟ وددت لو اعرف ..

فاضل : .. كيف ؟ .. سوف يكون من نصيبك يوماً ان تقود فرقة الفدائيين .

بسام : .. ( ينظر الى الغرب ) اما تظن - ايها الرئيس - ان عقبة قد تأخر ؟

فرحات : لماذا ؟ .. لقد اعدت سؤالك اكثر من مرة ..

بسام : ( مضطرباً ) كلا لست ارى شيئاً ( يشير الى المصور ) ان اختراق

هذه الابراج من عمل الشيطان .. وانت تعلم كيف هو عقبة ..

فرحات : .. لقد اصاب عدة مراكز في الشهر الفائت ، وخلص منها برجاله

دون ان يغادر وراءه جريحاً واحداً ( فترة ) ليته يعود ، فقد سني طرف

قلق ..

فاضل : .. اتأذن ايها الرئيس ؟ في انفاذ الخطة ؟ ..

فرحات : ( دون وعي ) نعم .. ( يذهب فاضل الى اليمين ، وراء المنعطف )

بسام : ( يقتعد الارض مستنداً ظهره الى جزع الشجرة ) اترى ايها الرئيس ،

ان الهم يشغل نفسي . كأنه رصاص مصبوب وما ابطأ ما يجري الوقت ، وكأن

الشمس قد اسنت لطول ما تسعي بين المشرق والمغرب - فهي متخاذلة تعب

كسلاحف ادركها الهرم .

فرحات : ( يلقي بنفسه الى جزع السديانة ، ويتندب بعق ) هو الزمن نفسه الذي

يرهقنا ببطءه ، ثم يسرح باعمارنا اسراع الجاهل الغر .. قلت الشمس - نعم

فهي ثقيلة الجري لما تجر في كل غدوة لها من اهراء الضحايا . ولكنها الحرب يا

اخوتي ، لا يدور فيها الفلك كما هو يدور عادة ، وانت اذا ما قست الزمن باعمار

الناس خرجت من سني الحرب ، كما لو انك تخرج من التاريخ ..

بسام : ( في صوت عميق ) هو الموت ..

فرحات : نعم هو الموت .

( فترة صمت )

بسام : ايها الرئيس ، هل انت حزين بسبب الحرب ؟

فرحات : ا يكون هذا هو الحزن ؟ ان قلبي مثقل بشيء ما .. احسبه نوعاً من

الدمار الذي يخرب ما تحت وعي الانسان - انه طلع يوماً صغيراً ثم ينتشر في

جدار القلب البشري ، كما تفلق ضربة فأس جسم شجرة ، فاذا خرج منه احدنا ،

بقي هناك في قلبه ندب منه ما يمحي قط ..

بسام : .. لماذا اذن يعتريني هذا الشعور فين تعلقي بالحياة ؟ .. اني لم

اعد اتقي شيئاً خارجاً عني ، .. ( يتردد ) انت ايها الرئيس ، ولكن ايماني بالله

نفسه قد اصابه مثل هذا الوهن .. يخيل الي ان الله يظهر هنا تخليه عن الانسان

اكثر مما يظهره في السلم .. اليس هذا خطأ ايها الرئيس ؟ ..

فرحات : ( يسقط بجسمه على الارض ، قرب بسام ويربت على كتفه ) .. هو

حق يا بسام .. فلا عزاء ثمة في الحرب .. وما يبررها كوننا على حق ، برغم

عدائتنا ..

بسام : .. كيف نحارب اذن ؟ ..

فرحات : .. كيف ؟ .. الست ترى ! .. فما نريد نحن هذا التبرير .. ان حرية

الانسان ثمينة بقدر فكرة الله ، اذ هي الطريق اليها .. وهي ، اي الحرب ، عادلة

من وجهه نظراً .. ولسبب من كوننا خطأ منفصلين عن الله .

بسام : الله يتخلى عنا اذن ؟ ..

فرحات : .. حسناً يا اخي ، ولكنه العكس .. فالانسان هو الذي يطلق الله هنا .

بسام : ( متألماً ) هذا .. اني اخشاه .

فرحات : .. انت لا تجرؤ على مواجهته فحسب ، ولكنك تبدد اثنان ما

تملك ، تبدد روحك التي هي ملك الله .. وصنعة يديه .

بسام : نعم .. ان روحي ملكي انا !

فرحات : .. هي ملكك على الطريق الذي تسلكه الساعة .. ان الانسان لم يتخل

عن حريته لانسان آخر الا بعد ان تخلى عنها - من قبل - لفكرة ما فاستعبده الله .

بسام : ( يتحرك في مقعده ) ايها الرئيس .. اني ..

فرحات : .. انظر يا اخي .. الانسان ما يزال في عناء ازلي بسبب هذه الفكرة

وكيما تترن فكرة الله ، يلزم ان يصحح وضع الانسان .. لقد ظل هذا الكائن

ضعيفاً ، متردياً لانه حمل الله وزر اخطائه ، وما ينقذه الآن هو في الواقع صنع

شريعة جديدة ( يرفع يده مقاطعاً ) كلا .. دعني انتهي .. نحن نحارب من

أجل فكرة ما ، حسناً ، فقد يدمر هذا الانسان المأمول الذي نقتل ، ونقتل في

سبيله كل هذه الشرائع التي نهيها نحن ، فهل ترانا ننكح دون غايتنا اذا ما

شاب افكارنا مثل هذا الظن ؟ .. اني اجزم بالنبي .. فعندما تجعل الانسان حراً ،

فانه يغدو جديراً بتحمل مسؤوليته كاملة ، .. قد يكون هذا صعباً ، وقد

تثقل عليه حريته ، ولكن من اجل ان تنقذه .. يجب ان تمنحه الحرية ثم ان

تحول بينه وبين ان يصير عبداً من جديد .. يجب - ايها الأخ - ان تحاكم العبد

والسيد معاً ، فليس من حق في ان يبيع الانسان نفسه ثم نعفيه من العقاب ..

بسام : .. هل نحن نصنع ذلك حقاً ؟ ان احرار فرنسا ليسوا اكثر فضائل

من شعبنا .

## سلسلة الدراسات السياسية المعاصرة :

## أضواء على السياسة العالمية

### صدر منها حديثاً :

● حرب التحرير في الهند الصينية

● وميض النار في المغرب العربي

من منشورات دار البيضاء - بيروت

ص . ب . ٢٩٩٥

هاتف ٣١٣٠٧

الشنن : ١٠٠ غ . ل . او ما يعادلها



فرحات : .. كلا .. ليست الحرية السياسية كل شيء ايها الفتى .. فقد قلت ان ما ينقذ الانسان هو صنع شريعة جديدة ، .. واذا ما كنا نشور فقط ليأخذ كل منا حرياته السياسية ، فهذا هو الخطأ .. ان الفرنسيين يبعدون بين شعبنا واختيار مصيره ، وليس هو مصيره السياسي في ان يصبح حراً وكفى .. انما نحن نعيش الآن زمناً تاريخياً جديداً وحاسماً .. نحن نريد ان نصنع تاريخاً وليس دولة .. بسام : كلا .. لست افهم هذا ..

فرحات : .. ( منفعلاً ) .. انت المحارب لا تفهم ، نعم .. حسبك ان تكون محارباً ، فالمحاربون هم الشعلة في كل زمن ، انت تشعل وجدان الأمة ، ولكنه هو الذي يضيء .. لست سوى ثقاب ولكن اللهب سوف يتصاعد وينتشر ويبدد نوره كل معاول الظلام المنشورة فوق ارضنا .. انظر اذن .. لماذا تثور هذه الشعوب في اصقاع الارض جميعاً ، وكيف تسير ؟ .. ان البداية تكون دائماً من اجل ان يمتلك الناس مصيرهم .. ثم هم يصنعونه بعد ذلك .. حكمة .. وفناً .. وادباً وسياسة .. لقد ثار الروس .. والصينيون .. والهنود .. فهل اقتصرت ثورتهم على طرد القياصرة ، والاباطرة او الاجانب .. ( في حدة متزايدة ) .. انهم ينظمون لانفسهم شرائع جديدة ، وليس لغير انسان هذا العصر حظ حقيقي في تعديل قيم الحياة .. انسان هذا العصر المشرف من خلفه على خرائب الانسانية ، والمطل من امام على اشراقة المستقبل ..

باسام : ( يصيبه طرف من الحاسة ) انه حق هذا فيما ارى ..

فرحات : .. نعم .. نعم .. نعم .. فعندما يصير لنا الحق ان نفعل بانفسنا ما نريد ، عندما يصير لنا هذا الحق يبدأ نضال الانسان العربي الحقيقي من اجل الحرية ، ولن يكون هذا خداعاً ابداً ، .. فنحن على مقربة من مشرق الشمس ، الحرية طريق النظام والشريعة والعدالة .. وهي غايتها ايضاً ! .. ولكن وجود انسان واحد خاطيء يعطل مجرى هذا النهر العظيم الرائع الانسانية .. فرد واحد لا يقبل ان يكون جهده هو بفضله وعقله ودون تسخير للاخرين ، مصدر بقاءه ونموه الوحيد .. فرد واحد مثل هذا ينم في الخطأ يجعل من هرقل الانسان الجليد قزماً .. وذلك يعني ان القتل له ما يبرره ايضاً ..

باسام : اني ارى هذا القتل .. فرحات : لماذا تهيج لي حقدتي ؟ ان الحرب لا يمكن تبريرها ولو كنت على حق ...

باسام : ولكن الخطأ ايها الرئيس .. هل تجد انت وسيلة اخرى ؟

فرحات : .. هذا الخطأ الذي يمنح بالبشرية الى الخراب .. هذا الخطأ المزمن الذي داخل الانسان فخره بمفاهيمه الاصلية العفوية جميعاً ، ليس انسان هذا العصر اكثر مسؤولية عنه من انسان الماضي ، .. انه بناء مائل تاريخ البشرية قاعدته منحرفة كلها ، وهو من ثم صنعة الاجيال منذ تفتحت اعيانها على الحضارة . ولكن التبرير تجده هنا .. يجب ان يتوقف الآن كل شيء .. فنحن جيل هذا العصر قد وصلنا الذرى . اني اقول لك : على انسان هذا العصر ان يستأصل شأفة المرض ، فما هددت البشرية بالفناء الكلي كما هي مهددة الآن ، .. ( يؤكد على مخارج الفاظه ) نحن مسؤولون عن حضارة الانسان .. نحن مسؤولون عن ارض البشر جميعاً .. ولست اظن جيلاً قبلنا قد حل مثل هذه الرسالة .. وهذا التاريخ العربي يلقي على اكتافنا ثقل المهمة . شرفها ايضاً ، .. فاذا لم ينزل البشر الى حملها ، نزلنا نحن .. نعم بمثل هذه الوسائل .. بثلاثة آلاف من المحاربين .. بشرف هذه الروح التي نحمل وحدها .

باسام : .. نعم ..

فرحات : .. علينا ان نضع حداً لا لآم الانسان .. ان القتل يشفي .. رغم كونه غير مبرر !

باسام : .. قد يكون هو امر الله ايها الرئيس .. فالله هو المسؤول وليس نحن ..

فرحات : .. الله لا يصنع التاريخ .. فهذا مظهر بشري محض .. واذا ما اردت انت ان تحمل الله وزر هذا الخطأ ، فلننتظر مسيحاً جديداً يفدي الآم الف وتسعمائة وخمسين عاماً جديدة في دورة خلاص جديدة ..

باسام : ( يترأخى في جلسته ) .. تخيل ابي ، انك تهتك حجب المستقبل ايضاً .. فانت تعلم عن الله اكثر مما اعلم فرحات : ( ينهض فجأة ويدور حول المكان ) المستقبل ؟ اني اقدر ان اتصوره ولكن كلا .. فالمستقبل يصنع نفسه ، تخيله يا بسام .. فاضلاً وجيلاً ، ومفعماً بالتسامح والغبطة .. كل ما هو من شأنه اطلاق قوى الانسان المبهطة بثقل الاقدار الخارجية .. وهذا الحب الذي تملك الآن طرفاً منه ليس هو من صنع البشر ؟ .. رغم قدرهم السيء .. ولكن الروح طهر كلها .. وحنان كلها .. وحب كلها .. وهذه هي تبدو لنا من خلال التاريخ مسحوقه ملطخة بالقذرة ، مرمضة بحزن ابدي لاعزاء فيه .. ( يقف في مواجهته ) انا نحن نكسر عنها ذلك الثقل الخانق .. وهي من ثم وحدها الجديرة بان تتيقظ ، وتسيل ، محبة وعدالة ، وأمناً هي .. اما نحن ، .. فيجب ان نلزم عتبة هذا التاريخ الجديد .. ( صمت )

باسام : .. ( يطبق جفنيه ) هل تسع الى الاصيل ايها الرئيس ؟ ..

فرحات : ( يقعد ) دعك . اني اسمع شداً آخر ..

باسام : .. كل شيء يبدو وكأنه قد حدث مرة ولن يعود .. البيت .. والاهل .. وعقود العشق التي عصفت بها التشرذ وغيون فتياتنا الدامعة وهي تدور في الخي باحثة .. هني قد كسرها اليأس ..

فرحات : نعم .. تستطيع انت ان تبش ذكرياتك .. فقد دفنتها يد آثمة غير يدك ..

باسام : .. احذك ايها الرئيس عما ليس حقيقياً في حياتي ..

فرحات : انك ترى اذن ، فالحرب هي الشيء الحقيقي الحاسم .. قبل ان ترحل عن مزرعتك ..

باسام : .. نعم .. نعم ..

فرحات : .. دونك اذن هذا الخطأ .. فانت قادر على محوه .. ادر في رأسك ذلك المفتاح الى ما قبل المساء .. تمنحك طفولتك ما انت في مسيس اليه من عزاء ..

باسام : .. ( يرفع رأسه ) ايها الرئيس ..

فرحات : .. ( غير مهم ) انتم تنظرون الي في شفقة لا اريدها . انتم تحترمونني وتقبلون طاعتي ، .. بلى .. وانتم حين تخلون الى انفسكم يحلو لكم ان تنكرو نموذج هذا الرجل السيء ..

باسام : ( مقاطعاً ) ارجوك ايها الرئيس ..

فرحات : .. انتم تتعلمون بسببي .. وتبررون كل ما تأتونه في قياسكم الفارغ بما اتيت به انا .. نعم .. لقد انحدرت في قسوتي ، فانا بعد بانسان عادي .. صرت ظالماً ، وسفاحاً ، وقتلت والد تلك التي احبها ، وذلك كله يبرر ترفعي عن مصائر الرجال الآخرين .. الذين يتقبلون في سعادتهم وشقايمهم على مستوى مصير معقول .. هؤلاء يقبلون ان نحكم عليهم .. اما انا ..

باسام : .. ايها الرئيس .. اقسام ..

فرحات : قتلته .. قتلته ، ولست تروني معذباً في ترصدكم الخائر لتأثري .. في نظراتكم الهاربة .. المتخفية وراء اقنعة من اللامبالاة الكاذبة .. لقد قتلته بسبب من خيانتة .. وجعلته شهيداً برغمي .

الحارس : ايها الرئيس .. انهم يحملون جرحى ..  
فرحات : .. (منفعلاً) هل ترى ؟ ..  
الحارس : .. اني لا ابصر ..  
فرحات : ماذا ؟ قل ..  
الحارس : ( في رفة يأس ) كلا ليس هو بينهم .  
( يقفز فرحات مندفعاً الى يسار المشهد )  
الحارس : ايها الإله .. لقد سقط عقبة ..  
— يسدل الستار —

#### المشهد الثالث

( نفس المشهد السابق ، الوقت ضحى ، عقبة مسجى عند جذع  
السديانة ، ظل الشجرة يمتد باستمرار نحو مقدمة المسرح .. فرحات ،  
بسام ، فاضل ، احد المحاربين ) .  
بسام : ( يدور حول الشجرة ويقف فوق رأس عقبة بالغ التأثر ) الست  
سامعاً يا عقبة ؟ ( في صوت باك ) عقبة يا اخي ..  
( ينظر الجميع في حزن يائس )  
بسام : .. هو لا يتكلم .. لا يريد ان يتكلم ايها الرئيس ..  
فاضل : .. دعه بسلام ! انه يحس التياكع ، دون ان يعي ..  
بسام : ( يفرك كفيه ) نعم .. انه يحس .. لماذا ؟ .. ولكن انظر اليه ، هو  
لا يريد ان يسمع ( ينحني على الرجل الجريح ) يا عقبة .. ايها الشجاع ! ..  
عقبة : ( يتهدد )  
بسام : .. اواه ! افتح جفنيك لحظة ودعني انظر اليك .. ( يمنكه من يده  
المهلمة قربه على الارض ) كيف فعلت ذلك ؟ .. كيف .. كيف .. ( يرفع رأسه )  
لماذا يده باردتان ! ..  
فاضل : دعه يا بسام ..  
بسام : انه ..  
فاضل : قلت .. دعه .. هو بحاجة الى الراحة ..  
بسام : ( مختفياً ) ولماذا ؟ ان يذهب ؟ هل سوف تلقاه ثانية ايها الأخ ؟ ..  
فاضل : نعم .. نعم .. هو معنا دائماً ..  
بسام : .. ( ينحني على الجريح ويفتح عينيه بيديه ) ارني كيف فعلت ذلك .  
من اجل الله .. هيا اطلقها يا عقبة ، واخل نظراتك الجريحة تحكي لنا ما هو  
مدفون فيها .. ( المحارب الواقف عند الزاوية ) قلت انه مشى الى البرج ...  
فرحات : ( محذراً ) بسام ..

صدر حديثاً عن دار المكشوف

## الروم

في جزئين

في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم

وصلاتهم بالعرب

للدكتور اسد رستم

بسام : .. ( متلهفاً ) انا لم اذكر ..  
فرحات : لماذا ؟ لماذا لا تذكره ؟ .. وقد كان خليقاً بكم ان تناقشوني فيه ..  
هذه تونس تجري في دمي ، فهل يحسن بها ان تنحني عند قدم امرأة .. وتلقها  
لتفدى المأ صغيراً ؟ .. تونس تسفح الدم الآن ، وهي بيضاء الوجه من مرأى  
الموت ، ومن النقاء ايضاً .. هذا شيء غير انساني .. نعم ..  
بسام : .. ايها الرئيس .. نحن نرحف لنرقي الى وقفتك .. فانت تطل  
علينا ، والى ما وراءنا .. الى شيء نريده ولا تبصره عيننا .. وليس هذا  
مفضياً لنا ..  
فرحات : ( يلتفت اليه ) تعلمت يا صغيري .. من معاناتك الثورة .. حسناً ..  
ولكني انا مثلكم سفاح .. ارى الى نفسي وانا انسليخ كل ساعة كما تنسليخ  
قشرة الشجرة بفعل مدى الاطفال العائقة ، انا احب مصيري هذا وارفضه .  
لادفع عن احساسكم جزع مسؤولية مستمرة .. اني راض ولن اطلب اليكم  
ان تكفوا عن هذا العبث .  
بسام : .. ( ينهض ) لست انت الجدير بالثناء ايها الاخ .. بل نحن ..  
فرحات : كلا .. لا احد .. الا يغيظ احدكم ان ينظر الى نفسه ولا يجد ثمة ما  
يحتجزه عن العودة ؟ .. كلكم يصنع هنا البطولة فاذا ما انقلبت عائدتين سربلكم  
مثل هذا الفخر الذي يستشعره رجل هو وحده المنقذ .. دونما غور اخلاقي  
مفتوح في صدره .. وصرتم ايضاً اكثر اشراقاً ونبلا في عيون من تحبون .. اما انا ..  
بسام : .. كفى يا اخي ..  
فرحات : دعني .. لقد قام ببني وبين ماضي هذا العار .. كلا اني اصر على  
تسميته عاراً .. لان الكلمة بسيطة وقاطعة . لقد وقعت امرأ بقتله .. وهأنذا  
ما ازال اداة لكل هذه الاحداث التي فترتها .. لست انا الا اداة ..  
( ينفجر في انفعال بالغ ) .. ان وجودي هو مدية الثورة ، هو المقصلة ..  
وهذا قلبي .. لقد اصبح اسود لكثرة ما اعتلق من الدم ..  
ابسام : .. ( يمشي الى طرف المسرح ثم يقفل راجعاً ) انت تصدني ايها  
الأخ ، نحن رفاقك اشد تألماً منك .. بل نحن ندرلك كيف ان المأ هو دون ان  
يعطيك شيئاً ..  
فرحات : ( يخرج من جيبه الداخلي رقعة صغيرة ويدفعها اليه )  
بسام : ( يقرأ الرقعة ثم ينظر في حزن الى فرحات ) هل ..  
فرحات : .. نعم .. لقد بعثت اليها اثير مصرعه ..  
بسام : ( يقرأ ) « شكرأ » .. لقد فتحت عيني على اشياء اكثر حقيقة من  
موته .. سوف اتم طريقك ..  
فرحات : ( يأخذ الورقة منه ويدفعها جيب سترته ) حسناً .. هل نرجع الآن ؟  
بسام : ( في صوت جاف ) ليرحمنا الله .. ايها الرئيس ..  
( يجلسان لحظة جنباً الى جنب ، وينكش فرحات الارض بعمود  
جاف في يده )  
بسام : هل سألت ..  
فرحات : نعم .. نعم .. ولكنها ذهبت .. ( فترة )  
بسام : هيه .. لقد ذهبت ..  
الحارس : ( يهتف فجأة ) ايها الرئيس ..  
فرحات : ( يتنفض ) ماذا ؟ ..  
الحارس : عاد الرفاق ايها الرئيس ..  
بسام : .. ( ينهض ) عقبة .. لنمض .. لنمض فوراً ..  
( يذهب دون ان ينتظر الأمر )



بسام : .. ( يحدق اليهم في نظرات ذاهلة محمومة ) سوف ينهض .. علي فقط ان اعيد علي مسامحة القصة ، وهو لن يستطيع ان يرفض الانصات الى النهاية .. اذن .. لقد مشى الى البرج ، وكنتم تصلون المزرعة نيران بنادقكم والآلة تدور في مواجهتكم .. كنتم تختبئين خلف السور ، وكان عقبة يرى الى كل هذا ..

فرحات : بسام

بسام : .. نعم ايها الرئيس .. لقد فكر عقبة مدى دقيقة .. هل فكر حقيقة ؟ ان عقبة ينظر الى الفكرة من خلال يديه .. ثم لا يجعلها تبرد في رأسه .. لقد مشى الى البرج وهو يخطو ثابت القلب فوق ارض المزرعة العميقة الرخوة .. ( يفتح عقبة عينيه في تناقل دون ان يلحظه بسام ) : .. وكانت القذيفة في يده ولكن حراس البرج لم يروه .. هل تدري لماذا ؟ .. هل تدري .. ان عقبة شجاع ، ولكن المشي الى البرج ...

فرحات : كفى ايها الأخ ..

بسام : .. انتم لا تطيقون سماع قصة عقبة ( يحرك يديه في اشارات مضطربة مفككة ) كانت القذيفة في يده ، وعلى مبعدة اطار فحسب ابصر به الحارس ، وجعلوا فم المدفع نحو صدره ، ولكنه استمر في مشيته ثابت الخطى .. وكان يحدث نفسه .. « اجعلهم يهدأون يا عقبة .. ان السود لا يجيدون التصويب .. وهم يسقطون حبات الزيتون برصاصهم .. هيا تقدم يا عقبة .. فان الرفاق على اهبة الزحف وراء الحجر .. والمدفع ينصب في وجههم سوراً من النار ، دعهم يهدأون يا عقبة » .. وكان المدفع قد بدأ يتر

عقبة : ( يفتح عينيه الذابلتين ويميل برأسه محدقاً في رفيقه بحنان ذائب ) بسام : .. ( وتملكته حمى ) .. وكان المدفع قد بدأ يتر .. فقد اخطأ عقبة هذه المرة ، وجعلهم يحنون قهراً وهم يبصرون مشية العنيد الثابت .. وكانت هناك تسع رصاصات على مدى جسده المتقلص .. وقد درزته درزاً وهو يرفع يده ويهوى بالقذيفة .. كان يتلوى عند كل رصاصة كأنها حشرة لئيمة قرصته في موضع من جسده .. ان عقبة لم يكن يفكر بالموت .. ان عقبة لم يكن يفكر بالموت ، ولكنه تلك اللحظة كان يمشي اليه في عرس من زغاريد النار .. أوأه يا اخي .. يا اخي الحبيب

( يأخذ وجهه بيديه ويشرع في نحيب عصبى متقطع )

عقبة : ( يرفع يده في جهد ويمسك طرف سترته ) .. بسام ..

فاضل : .. انظر يا بسام .. ان عقبة يسمع اليك ..

بسام : .. لست استطيع .. لست استطيع .. ( يسقط على الارض قرب الجريح ويدفن رأسه عند كتفه ) .. انت هنا يا عقبة ..

عقبة : ( يضحك في روح عفوي ) .. هذا انت دائماً يا بسام ..

بسام : .. لقد ايقظتك .. أوأه ايها الاله .. ولكنك لم تشأ ان ترد علي الليلة كلها .. لو قلت كلمة فحسب !

عقبة : اما قلت لك !

بسام : ( يهز رأسه ) قد فعلت .. نعم ..

عقبة : ( وهو يمسح شعره بيده المتخاذلة ) لو رأيت الى ذلك الرعب الذي غشى عيونهم يا بسام .. والقذيفة منطلقة نحوهم .. كيف رفعوا ايديهم يأساً وفرقاً من الموت .. ( يسعل في صعوبة ) لقد تركوا المدفع ولكن القذيفة هي التي اخطأت يا بسام فلم تنفجر ( يضحك ) ثم ..

بسام : نعم .. نعم يا اخي ..

عقبة : ثم هم جمدوا في انتظار المعجزة ، وتركوني امزقهم اشلاء بقذيفة اخرى .. هل تدري يا بسام ان رؤية الموت تقعد الانسان ، بل هي تشله كانه

ينظر الى حدث ساحر ، .. ( يتنهد ويشجب صوته ) .. أوأه .. ان كل شيء يختلط في رأسي الآن .. ( يتامل في الم ) كأن قوة وحشية تجذبني اليها من حيث لا ادري .. انني .. انني أهوى .. ( ينقطع صوته ) فرحات : ( يذهب اليه ) هل ترى الى رفاقك يا عقبة ..

عقبة : .. ( يهذي ) ايها الأخ .. ايها الأخ .. النار .. اطلقوا النار .. ( يضرب بيده الارض ) كلا .. الى المزرعة .. دعوها تحترق ( يصرخ فجأة فيندفع فرحات نحوه ويأخذ رأسه بين ذراعيه ) ..

فرحات : .. اني اتركك تموت هكذا .. ولكن من يستطيع ان يفتدي عذابك الكبير .. من يستطيع يا عقبة ( يلتفت حوله ) فلينظر احدهم ماذا فعل الرجال ( يتحدث ) قلت فليأتوا بطبيب .. فلبسرقوه .. فليترعوه من قلب المدينة .. انظر اليهم يا بسام ..

( ينحني على رفيقه الجريح ويأخذ في تقبيله ) الست ظالماً لك يا اخي .. اني لم احسبك عرضة للموت .. لقد خلت ان شجاعتك هي فوق ان تمس .. ولكن الصديد ينفجر الآن في قلبي .. وانا اجد نفسي عاجزاً عن حمايتك .. يا رفيقي .. يا رفيقي الشهيد .. ( يبكي )

ينطلق فاضل خارج المكان ويظل الرجال مسمرين في مواضعهم .. شاحصة ابصارهم الى جسد الجريح )

عقبة : ( يصحو قليلاً ) انت يا فرحات ( يبعث في وجهه ) او تبكي ايضاً .. فرحات : انت تتألم يا عقبة ..

عقبة : ( يسعل ) انا .. هيه أألمت تجديني متأسكاً ( ينظر حوله ) ماذا فقدت من الرجال ايها الرئيس ؟

فرحات : واحد فحسب .. واصيب بعضهم بجراح خفيفة .. ولكنهم عادوا بك يا اخي ..

عقبة : نعم .. نعم لقد فعلوا ..

فرحات : سوف تشفى قريباً وتأخذ مكاني ..

عقبة : اننا !!!

فرحات : ( يهز رأسه متأثراً ) بلى فانا ذاهب الى المدينة ..

عقبة : ما .. ماذا ؟ تريد ان تعمل مع السياسيين ؟

فرحات : هم لم يخطئوا بهذا القدر يا اخي ..

عقبة : هم .. هيه ( يشيح بوجهه ) ..

صالح : هو .. اخيراً .. اسمع يا عقبة ..

عقبة : حسناً يا فرحات .. عندما تميل الى السلم وتحس هذا الضعف الطارئ ثانية .. فانك لن تجد هنا غفراناً .. ( يتجمد وجهه بفعل عارض من الألم ) ايها الرئيس ، ماذا تجد عند السياسيين ؟

فرحات : كلا يا اخي .. اني افهم السياسة .. سوف اقود منظمة المقاومة داخل المدينة .. وتظل انت هنا تغذي بشجاعتك الرجال .. انهم شديداً التعلق بك ..

عقبة : أوأه .. ايها الرئيس .. تريد ان تفر اذن ، ولكني ميت .. انني ميت هذه المرة ، فانا ابصر الآن اخوتي الذين ذهبوا .. لقد ذهب رفاقك القدامى جميعاً يا فرحات وهذا هو آخرهم يسلم الساعة نفسه وليس هناك بعد من انسان تكشف امامه مزق نفسك الباسلة .. لقد غدوت الآن وهماً .. بل اسطورة ..

فرحات : دعك من هذا يا عقبة .. فان الحديث يؤذيك ..

عقبة : ( يضحك ) هيه .. اني ما زلت قوياً ، ولست اسمع نبض قلبي

أزاء الأخرى ، من غير ان  
تتمكن احدها من الاقتران  
بالأخرى. واذن فان صراعها  
لابد ان ينتهي لصالح الأقوى  
التي ستطوي الأخرى تحت  
جناحها . وسيكون الانسان  
هو الضحية ابداً، ما دام عدوه

## المأساة بين القديم والحديث

— تنمة المنشور على الصفحة ٢٨ —

« مأساتي » او مجرد  
« دراماتي » . فنحن نرى  
ان الانسان الحديث وحده  
هو الذي يملك مفهوماً عن  
« المأساتي » ، واما الانسان  
اليوناني ، انسان أشيل  
وسوفوكل وحتى اوريبيد ،

فانه لم يعرف الا « الدراماتي » . والحق ان الانسان اليوناني  
ما كان له ان يعرف الا المأساتي ، لأنه كان يجهل الحرية .  
إن الدراماتي يفترض صراعاً واجهه الانسان في كل زمن ،  
واما المأساتي فهو حظ لهذا الصراع لا يمكن للانسان ان  
يشعر به الا اذا اكتشف حرته .

إن الدرام هو مأساتي عالم مصنوع ناجز ، وإن المأساتي  
هو دراماتي عالم في طريق الصنع ، وليس له غنى عن وجود  
الانسان .

ربما بدت جميع هذه التأكيدات الآن اعتباطية ، فهي  
تستحق الشرح . ومن أجل هذا سنخصص لها القسم الثاني  
من دراستنا .

### الدراماتي والمأساتي

لا اود ان اعارض المسرح اليوناني ، الذي يمثل المأساة  
القدمية خير تمثيل ، بالمسرح الحديث ، ولا اود ان امضي  
في تحليل المأساتي من غير ان اعود الى تجربتنا . تجربة حياتنا ،  
لأنه يبدو لي ان ليس ثمة مسألة فلسفة تطرح خارج تجربتنا  
ولا تكون عناصرها بالذات مستمدة من حياتنا كل يوم .

فاذا قبلنا تعريف المأساة اليونانية ، لاحظنا بسرعة اننا  
مبعدون عنها . ان هذا التعريف هو الصراع بين الانسان  
وقدره . ولكن هذا الصراع يفترض انساناً مصنوعاً ناجزاً ،  
في سيره نحو قدر مصنوع ناجز . وسواء اكان هذا القدر  
المصنوع يجسد ارادة الآلهة ، كما هو الشأن في القدرية اليونانية  
او يجسد منطق التاريخ ، كما هو الشأن في حتمية هيغل التاريخية  
التي هي امتداد للقدرية اليونانية ، فالقضية رغم كل شيء  
قضية تركيب احداث مسجلة مقدماً . او تسجل نفسها ولا  
يبقى لنا الا ان نفهمها .

وبالاجمال ، فان هناك قوتين متعاديتين تنتصب احدهما

القدر ، اي العالم او التاريخ او الآلهة .  
ولا ريب في ان هناك دراما ، ما دام ثمة توتر بين قطبين  
متضادين ، لا ينجح احدهما بأن يفنى في الثاني . ويكفي  
ان تتضاعف قدرة القوتين المتصارعتين حتى يتكشف الدرام  
ويعمق . ومن أجل هذا ، لابد ، أمام آلهة اتخذت قراراتهم  
سلفاً ، من رجال حددت شخصياتهم نهائياً في اتجاه واحد .  
وليس ابلغ دلالة على ذلك من خصائص نفسياتهم التي نعرفها :  
فهم حتى حين يختارون ، كما هو الشأن عند سوفوكل ، وحتى  
حين يبدو أنهم يملكون ان يقرروا ، فليسوا هم الذين يقررون  
وانما هي في نفوسهم ارادة غير شخصية ، ارادة مضاعفة قبل  
مولدهم — او هو الثأر ، روح الانتقام الذي يصفر عبر  
حركاتهم ويستخف بهم بالرغم منهم . هكذا قيل عن  
« اتيوكل » بأنه مدفوع « بروح البغض التي قدرها ابولون  
لعرق لا يوس » . ان هؤلاء الابطال لا يصنعون أنفسهم ، ولا  
يتعاونون مع انفسهم . انهم مصنوعون ، مقدودون في صخر  
من الصوان .

إن الدرام يصدر عن صراع القوتين ، لأنه ليس ثمة ما  
يؤدي بهما الى التكاثر والانصهار ، اذ هما لا تصنعان نفسيهما ،  
بل هما مصنوعتان ناجزتان . وليست احدهما بقادرة على فهم  
الأخرى . ليس ثمة شخصية بشرية ، وليس ثمة الاحتميات  
من غير قوة مراقبة . وكل شيء يدلنا على ان الحرية لم توجد  
مطلقاً في اي من الجانبين ، وانه لم يبق للكارثة الا ان تنفجر .  
والحق ان ما يمكن ان يعطينا في هذا الدرام وهم المأساتي  
انما هو اقتراب الخطر . وهذه نقطة رئيسية . ففي كل مرة  
كانت فيها النبوة « كاساندر » Cassandre تقرأ المستقبل  
وتنذر بالالام التي سوف تسقط على طروادة ، وفي كل مرة  
تعلن الجوقة — التي يبدو أنها مرتبطة بالأحداث القادمة — ان  
العاصفة تقترب وتتنبأ بان منطق المعارضة سينطلق ، عند ذاك



تبلغ المأساة . وأحسب ان رد فعلنا هنا يكشف تماماً عن اللحظة التي يحل فيها الدرامي محل المأساتي . فالواقع ان اقتراب الخطر لا يدعونا فحسب الى التعاطف مع الابطال الذين تدنو منهم العاصفة ويقترب الألم ، بطيئاً او مفاجئاً — ان هذا الاتحاد مع الابطال لا يدفعنا فقط الى التعرض معهم للخطر ، وانما نظن كذلك ، اذ نستشعر الكارثة فيما هم يجهلون ، ان بوسعنا ازاحة النتيجة المحتومة وتحويلها الى درب اقل خطراً . وبعبارة اخرى ، فان حريتنا تتوهم أنها تستطيع ان تتدخل في هذا الصراع الذي تتجابه فيه الحتميات الصارمة . وهكذا نرانا مدفوعين الى التعاون ، لا بدافع من العطف فحسب ، بل عملياً وببشاش ، كما لو ان الدرام ينتظر منا حلاً لا يستطيع ان يقترجه من تلقاء ذاته .

فمن اين يأتي قلقنا آنذاك ، ان لم يأت من هذا النداء الذي وجه الينا شخصياً ، داعياً ايانا الى ان ننسى ان الامور قد صنعت مقدماً ، وان النتيجة ثابته في العناصر القائمة ، وموحياً الينا ان الدرام لا يمكن ان يستغني عنا . ان هذه الدعوة الملحة لا شراكتنا ، وهذا الاستعجال الحري تنفذ الى العقبة كخميرة لتجعلها تكتشف طرقاً جديدة .. هنا يبدأ المأساتي .

واعتقد انه ينبغي الانعجل بترك هذا العرق الذي نمسك به الآن . ذلك ان بعداً جديداً قد انفتح في الدرام نفذنا منه الى المأساتي . والواقع اننا ظللنا حتى هذه اللحظة خارج المشكلة . كان بوسعنا ان نشارك في كثافتها . وان نستسلم الى نوع من الود يربطنا بابطالها الاسطوريين . ولكن شيئاً لم يكن ليدعونا الى الانخراط ، ولم نكن شخصياً معنيين بالأمر ، ذلك لأن الابطال والآلهة ، الابطال واقدارهم ، لم يكونوا هم انفسهم منخرطين في الدرام ، بل كانوا « خارجيين » احدهم بالنسبة الى الآخر ، وكل منهم كان خارجياً بالنسبة الى نفسه .

والحق ان كل شيء يجري حتى الآن في منطق السيد والعبد ، وكان تعارضهما لا ينقطع بحيث ان كلاهما ليس الاراد فعل ازاء الآخر ، بالنظر الى ان اعمال كل منهما محددة بتصرفات الآخر . احدهما مصوب في حركته الامتلاكية خشية ان يفلت منه الآخر ، بينما الآخر ليس الا دفاعاً ضد الاول ، يترقب ان يخدع مراقبه . ان كل طاقتها مبدولة في الترسد ، وكل منهما متركز على حدود ذاته ليرن قوته ويدافع عن نفسه ،

بحيث يفقد فائدة استرداد ذاته ، وفائدة الانطواء ، وفائدة الفهم . لم يبق هناك الاحتميات مستعدة للانقضاض فيما بينها . في ضجة مريضة من الهدم . ليس ثمة الا مظاهر خارجية تتجابه من غير مخرج للتفاهم ولوقف العداوة ومحاولة تحويل امواج الغضب نحو مجالات اخرى .

ولذن ، فلا عجب ان يكون المسرح اليوناني قد ثبت نهائياً اهداف الآلهة على البشر ، وان تتحجر نفسيات هؤلاء في خصائص قوية ، ولكنها ليست متطورة . وهذا الأمر ينطبق على اوريبيد ، اقوى المؤلفين انسانية ، فان تحليلاته النفسية تبدو متموجة ، غنية بالارتدادات المفاجئة ، والواقع ان ارتباك ابطاله في تشابك غرائزهم وعواطفهم انما هو يؤهم ايهاً بالتطور ، ولكن الواقع ان منطق الغريزة هو الذي يقود ترددهم . فهم اذ ينتقلون بين اطراف متناقضاتهم الداخلية لا يفعلون الا ان يكتفوا صراخهم الأصلي . انهم بذلك يشرحون ما الذي كانوه ، في حين ان شيئاً لا يغيرهم .

انهم بعبارة اخرى لا يتقدمون من الداخل ، وهذا هو شأن الدرام الذي لا يستطيع بعد التقدم ، اذ ان احداثاً مقررّة منذ البدء تغذي حركته ، أو هي تأتي كعجائب او كمفاجئات غير منتظرة . ويمكن القول ان هناك نمواً في العمل ، لا عملاً متنامياً . وان الحركة لا تولد من بوثة مركزية كامنة في قلب الابطال . وانما من تتابع احداث تنضاف الى بعضها ببراعة . وهذا الذي جعل المؤلفين الذين اتوا فيما بعد ، أمثال راسين ، يلجئون على « وحدة العمل » ، فهم بهذا النظام يمتنعون عن خداعنا ويرفضون ان تحل غزارة الاحداث محل العمل الحقيقي وان يقوم تعقد الوقائع مقام العمل المتطور .

ولكي يتطور العمل ، يجب الا تغذيه من الخارج احداث جديدة ، بل ان يغذيه من الداخل نمو الأشخاص الذين يحققون ذواتهم عبر الدرام ويستغلون امكاناتهم ، ويزدادون انخراطاً صدوراً عن داخلهم . ينبغي التمكن من اللجوء الى حريتهم . ولكن الواقع ان هذا كان مفهوم الدرام : ليس ثمة الا مظاهر خارجية في صراع فيما بينهما ، آلهة ناجزون وغائبون عن اهدافهم الخالدة ، تجاه بشر ناجزين غائبين عن ارادتهم المصنوعة او غرائزهم المصنوعة . ليس هناك الا غيبتان تسيّر احدهما نحو الاخرى .

## المأساة والحرية

إن الاقتراب بين هاتين القوتين العنيدتين العمياوين في وقت واحد هو الذي يكثف الدرام ، ولكنه هو ايضاً يلغي المأساتي في داخل الدرام لأنه لا يمكن ان يحدث غير الكارثة. ان الأشخاص انفسهم ، اذ هم غائبون عن هذه القدرية التي تستغني عن انخراطهم ، يبعدوننا عن الصراع ، سواء تحمسنا لهم او أشفقنا عليهم ، لأننا منسحقون لعجزنا عن مساعدتهم ، الى اللحظة التي تكشف لنا فيها الجوقة ، او كاساندر ، عن المستقبل ، فتدعونا اخيراً الى الانخراط لمجابهة حضور يستطيع ان يغير الحتمية ، موقظاً فينا الحرية . عند ذاك يبدأ المأساتي ، اذ انه لم يُقل كل شيء ، ولم يُفعل كل شيء ، وان كل شيء يمكن ان يصنع بعد ، بواسطة حضور مخترع او خلاق . إن نحن المأساتي هو الحرية .

اذا كانت هذه الافكار صحيحة ، فينبغي تسجيل التغييرات التي أصابت المأساة اليونانية . فان هذه المأساة لم تكن قبل الآن الا ذات بعدين : هما القوتان المتقابلتان . وهي تقوم الآن على بعد ثالث : قوة مضمرة ، هي قوة الحرية . وبالإضافة الى ذلك ، فبينما كان الدرام حتى الآن يقوم خارجاً عنا ، اذا هو الآن ينتقل الينا ، والى داخل ابطال الدرام انفسهم اذا اكتشفوا الحرية . وليس مقياس المأساتي بعد هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما سيكون والذي لا بد ان يكون بالضرورة ، وانما هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما يمكن ان يكون بسببنا ، بسبب الحرية .

وهذا كله يفضي بنا الى تعريف جديد للمأساتي . كان يقال لنا « إنه تعارض الانسان وقدره » ونحن نجيب : « إنه القدر معلقاً في الانسان ، انه الانسان نفسه مهدداً بحريته الخاصة » . كان الدرام في التعارض . واما المأساتي فهو في الامكان . كان الدرام يقوم في عالم مصنوع ناجز. اما المأساتي فيقوم في عالم يصنع ، عالم معلق في حريتنا ، في جزء منه على الأقل ، وكأمكنية لحضورنا بالذات .

## الحتمية والخضوع والثورة

اذا لم يكن المأساتي ما اكتشفناه ، فينبغي ان نلاحظ اننا من غير شك قد عرفنا الدراماتي والصراع ، ولكن المأساتي لم يلتق قط تجربتنا . انها مقولة خالية من كل مضمون يمكن ان نتساءل معه لماذا توجد الكلمة ان لم تبعثها الحياة .

والحق اننا ما ان ننكر المأساتي حتى تحتج الحياة كلها فان الوجود إذ يفقد إمكانياته يفقد في الوقت نفسه كل معنى انساني ، فلا ينتظر منا بعد الآن الا ان نستمع الى « سناريو » تافه ، صنعه إله بليد لا يتمتع بالخيال ، او « تاريخ » ضخم تسند اليه المبادرة كلها التي مُنعنا إياها .

إزاء هذه الدعوة الخالدة الى ان نستقيل من الوجود ، يبقى لنا الخيار بين مسلكين : إما الخضوع واما التمرد . ولكن الامرين كليهما يلتقيان في غيبة واحدة ، ولو باشارات متعاكسة ، فلا يشكل التمرد اذ ذاك الا رفضاً للانخراط و استراتيجية للتراجع ، شأنه في ذلك شأن الخضوع سواء بسواء .

والامر بالنسبة للخضوع واضح . إنه رد الدونية الى العقل . فهو يوافق على الحادث ليتحد به ولا يشعر بالمسافة بين الانسان والعالم . انه يريد ان يتجنب الدرام بأي ثمن . وهذا الخوف من الشعور بالوحدة في العالم ، وهذا الحياء ازاء الرفض او الاحتجاج يتر بترأ نهائياً وجوداً لا يبقى له الا ان يعيش كالطحلب على الماء ، يرسم حركات ليست هي علامات . وينزلق باهمام من رغبة الى حسرة ، ليست آخر الأمر الى ارضى الأيام التي لا نور فيها ولا مغامرة . ارتداداً للحياة يسطح ذلك الوجود في عالم الأشياء اللاشخصي كأنما هو مأخوذ بتقليد إيمائي لا امل منه او بموت دبق . مسرات صغيرة والآم صغيرة ، تسليات صغيرة وحسرات صغيرة ، وتقلب الايام . انه الضجة المختلطة للقطيع الذي يمشي وهو ملجأ الغيبة او التسلية التي هي شكل آخر للغيبة . إن هناك جبانة ضائعة في مكان ما على شاطئ المحيط لتتلقى هذه الحالات المغفلة وجثثها التي لا هوية لها .

واني اعلم جيداً ان الخضوع ليس دائماً جبناً ، وانه اذا كان واعياً ومقصوداً يستطيع ان يبلغ اسمى أشكال البطولة . ولكنه يكون في تلك الحالة قد مر بالدرام من الخارج الى الداخل ، وهو لم ينطو بملء ارادته للحادث الا ليفجره من الداخل . انه يفترض تدخل الحرية ، وهو من هذه الزاوية قد عاد بالمأساتي الذي نريد ان نجرب إبعاده ظاهرياً .

ويبقى اذ ذاك التمرد . والتمرد الذي هو في الظاهر من



خصائص الرجال والذي لا يخشى وعي « سيزيف » الذي يدافع عنه كامو ، ولادم الفوضوي المبدول بكرم . يقيس مسافة الانسان عن العالم ، ويقدر اهمية الدرام ، واذ هو لا يستطيع ان يماشى خط الحادث ، فانه يدير له ظهره نهائياً . ولكن اذا كان هذا التمرد لا يأمل إخضاع مقاومة الكون - لأن هذا الامل بالنصر يشير اذ ذاك الى عودة الحرية والمأساتي - اذا كان هذا التمرد بلا أمل لأنه يعرف مقدماً ان العداوة بين الانسان والعالم هي نهائية : وان الانسان سيبقى ابداً خارج العالم وبالعكس ، من غير ان يستطيع احدهما الاندراج في الآخر - فان هذا التمرد ، اياً كان دفاع كامو عنه ، ومهما كان المغزى الاخلاقي الذي يتضمنه ، إن هذا التمرد ليس هو آخر الأمر الا قصوراً في الخيال .

لقد اراد كامو ان يتصور الناس « سيزيف » سعيداً . وليس من الممكن ان يكون كذلك . وهو لا يمكن ان يكون سعيداً الا اذا القى القناع على عينيه ، وكف عن النظر الى المستقبل الذي لا مخرج له ، ليحبس نفسه في الحاضر . وهو بالاحمال يتحايل مع نظره ، مؤثراً ان يجهل المستقبل بدعوى انه أكثر تبصراً ووعياً للحاضر ، والواقع ان هذا القصور الوجودي في النظر لم يختر إلا ليتيح له البقاء ، مقدماً قطع صلته مع العالم . لقد غدا هذا التمرد فجأة الملجأ الذي يغرق فيه قصور نظره وخوفه من ان يفقد الهنيئة .

انه يسجن نفسه في الحاضر حتى لا يضطر الى التحديق في شرفات المستقبل . إنه يتخذ نفسه كغاية ويسكر بغضبه بالذات . وهنا لا أفهم لماذا يرفض كامو الانتحار ، على انه جبن ، ما دام سيزيف ، إذ يقبل سعادة حياة لا امل فيها ، انما يتبخر هو نفسه في غليان ثورته ، لقد قتل نفسه من غير ان ينتحر .

ان الانتحار هو على الأقل احتجاج مجموع الحياة على مجموع الحياة ، إنه يرفض قصور نظر الحاضر ووهم السعادة . إنه يؤكد مطلب الحرية تأكيداً شديداً بحيث ان انعدام هذه الحرية يدفعه الى انفجار حياة تؤثر ان تموت مرة واحدة على ان تموت تدريجياً موت كل يوم .

وانا اعرف الاعتراض الذي يقول إن الانتحار هو في التحليل الأخير تثبيط للحياة وجبن ، ووافق على ذلك ولكن التمرد الواعي لم يكن شيئاً آخر ، تحت قناعة البطولي ،

والانتحار يفضل به بأنه يشهد بان الوجود بلا حرية ، غير محتمل . هذا يقودنا الى القول إن التمرد والخضوع كليهما لا يشكلان مواقف جذيرة بالحياة . فلئن كانت الحياة تستغني عنا حقاً ، فنحن نستغني عنها في التمرد او في الخضوع ، وسنصبح اذ ذاك غائبين عنها . فم ترانا نجيب من لا يسألنا ؟ ولكننا ان كنا نعرف المأساتي ، واذا التقينا به عند منعطف شارع في نظرة تتساءل ، واذا لمسناه في حضور يطلب منا المعونة ، واذا هو تلقانا بين ذراعيه في حب يبتهل اليه الا نكون فقط حزمة من الغرائز ، واذا حلق في اعيننا في الوقت الذي نتعصب فيه لفرض حقيقتنا فنمنع بذلك دخول هذه الحقيقة الى قلب محدثنا ، هذا المحدث الذي لا يستطيع ان يقبل حقيقتنا إلا بحرية ومن غير عنف ، واذا أركعنا امام مهد ، قلقاً على ذلك الضعف الذي لا يملك بعد ان يدافع عن نفسه ، واذا جعلنا نلتحب امام سرير ميت ، حيث ينضب فجأة ينبوع الحرية ، واذا جند جميع طاقاتنا في اعلان حرب لأننا نعرف ان الحرية قد ماتت قبل ان تعمل دواليب الغزو اللاشخصية ، واذا أمسك المأساتي انفسنا في طهارة صمت خفيف كجناح طير ، وعميق كأفق جميع الامكانيات ، وأخيراً إذا كان المأساتي ينتظر تحكيمنا ... اذ ذاك نعرفه ، فنعرف الحرية ، لأنه لم يكن الا السؤال الذي طرحته الأحداث ، مبتلة اليه ان نتخرج جوابنا الخاص . لقد كان القدر ، او ما نسميه قدرآ ، معلقاً في وجودنا بالذات . لقد كان امتحان الحرية . إن تجربة المأساتي تنسجم مع تجربة الحرية . إنها شاهد عليها لا يدحض .

### المأساة العصرية

يبدو لنا بوضوح إذن ان الدرام كان الصراع الذي لم نكن نستطيع ان ندخله ، ولم يكن ابطاله انفسهم ينخرطون فيه ، اذ كانوا يقتصرون على جهودهم كخاضعين او كمتمردين بسبب من غيبة القوتين ، الغريبتين احدهما عن الاخرى . بينما يفترض المأساتي حضور الانسان الذي يحاول الانخراط لأن الصراع لا يستغني عن طاقاته ، ولأن دعوة مستعجلة موجهة الى حريته ، ولأن العالم إن لم يكن يتغير بنفسه فان حريتنا تستطيع ان تغيره . واذن ، فعوضاً عن ان يكون العالم قدرنا ، تكون حريتنا قدر العالم ، او بعبارة اخرى ان العالم ينتظر رسالته من حريتنا . إن الحرية الانسانية هي في وقت واحد

حظ الكون وتهديده .

وهكذا نجد انفسنا مقودين الى تعريف المأساتي : « إنه كل قيمة مهددة ، معلقة في حريتنا » . ومن أجل هذا ، كان المأساتي في كل شيء ، لا في المسرح وحده : فهناك مأساتي للحقيقة ومأساتي للخير ، ومأساتي للجمال . بل هناك فوق ذلك كله مأساتي للاله يكمن في ان السؤال الذي يطرح علينا منه هو اغرب الاسئلة واشدها ارتعاشاً . وان الجواب ، المعلق في حريتنا ، يستطيع ان يضيء العالم او يظلمه ، وان ينفي الله من الكون او يمنحه حظاً . فحرية الانسان ، في هذا المأساتي الالهي ، هي حظ الله الأخير .

فما هي ادلة صواب هذا المأساتي الجديد ؟ انها في كوننا ندخله جميعاً وانه لا يدع احداً خارج الباب . وليس ثمة اية حاجة لأن يكون الانسان بطلا او نصف إله او اكثر من انسان ليلتقي به . لقد كان في المأساتي شيء من الارستقراطية فهل أقول ان الجديد ديموقراطي ؟ ليس في الامر غرابة ، من وجهة النظر الاجتماعية . فنحن لا نقبل في عهد صعود الجموع ان يمثّلنا بطل ما يستولي على مسؤولياتنا لحسابه ، طالباً اليّنا فقط ان نتنازل عن حرياتنا لصالحه ، ليرك لنا الحق بان نتعاطف مع درامه الذي أصبح درامنا اذ نغرق انفسنا في الجمع المغفل . انما يقبل بذلك الشعوب التبعة والمجتمعات غير المتطورة . اما الآخرون فلا ، لقد انتهى عهد الابطال . والحق ان الشعوب اذ بلغت حد الأكرية ، فانها باتت اقل قبولا لتجميد الجمع من اجل مصلحة فرد . إن المأساتي ليس هو مأساتي بطل ، او ان بوسعنا القول إن كل فرد هو الآن مرشح للبطولة ، لا بسبب انه ملك ، او عبقرى ، او صاحب انسانية استثنائية ، بل لأنه انسان بكل بساطة . فبدلاً من ان يمحو المأساتي الأشخاص في درام بعض ذوي الامتياز ، يميل الآن الى اظهار ميزة كل شخص بان يحمي فيه حس حظوظه وخطاره ، المعلقة بتحكيم مسؤوليته . لقد تلت « البطولة — الفرد » في المأساتي اليوناني ، التي هي استثنائية بالضرورة . « البطولة — الشخص » في المأساتي الحديث التي عمت فاصبحت الخبر اليومي لكل منا .

وليس ما يبرر السخرية هنا . فلا يُقل : « اية موهبة أوتيتها كل منا بان يكتشف المأساتي ! » فالواقع ان ليس ثمة ما هو اثنى من هذه الموهبة . فان في اكتشاف المأساتي تقيماً

لثمن الحضور الانساني . لم يبق هناك مجال للخضوع امام قدر مصنوع ناجز . ولا للتمرد العقيم : فلا بد بأي ثمن . للفرد او للمجموع من استكشاف الحادث الذي يعذبنا . لنقرأ فيه فرصة حل جديد لا يحتقر الانسجام معه ، بل يعمل على تحويله وتغيير وجهته . ليس التاريخ هو الذي يصنع الانسان ، كما يرى هيغل ، وليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ مطلقاً كما يرى سارتر ، ولكن الاثنين يؤلفان التاريخ ، مترقبين من الانسان شهادة حضوره . إن بوسعنا القول إن المأساتي هو المسافة بين الحادث événement وبين التتويج Avenement . « الحادث » هو كل ما يقع : فيمكنه ان يكون سعيداً او شقيماً ، وان له بذاته معنى محدداً . ولكن معناه البشري انما يكسبه اياه رد فعلنا نحن ، وفق طريقتنا في استقباله وفي التصرف ازاءه . فاذا قادنا الى مزيد من الحرية ، فذلك يعني ان لقاءه قد بعث فينا شرارة حضوره فأصبح « تتويجاً » لوجودنا ، اي ترقية نحو مزيد من الانسانية وهو لن يصبح كذلك الا اذا بدأنا بالانخراط فيه ، ذلك ان الحادث هو ما يبقى خارجاً عنا ، اما التتويج فهو الذي به ندخل ، حاملين معنا امواج طاقاتنا الخلاقة . واذ ذاك يختار كل منا من مجموع الأحداث التي تعرض لنا كأنها قدر ، طريقته في تحويلها الى تتويجات وهكذا يحول قدره الى رسالة .

ولكن الذي يكشف عن التتويج في داخل الحادث انما هي الحرية ايضاً . ان الحادث يتوجه اليها كدعوة تنتظر جواباً لها ، وان هناك من الأشخاص من يفوتون حظهم ، ازاء الأحداث مهما بلغ من خطورتها ، تاركين الحادث لوزنه الخاص ، من غير ان يسلموه الرسالة التي تتعلق بحضورهم . غير ان هناك آخرين تنفجر الأحداث عندهم تتويجات مهما بلغ من تفاهتها ، لأنهم قد أضاءوها بنار التزامهم واختراعهم . ان ما نحتاج اليه ، ليس هو حركة ملك ، بل روح ملك تتوج بالغنى كل فقر .

إن يأس بعض الحيات التي لا مخرج لها انما يصدر عن ان الأحداث تضغط اصحابها ضغطاً شديداً وتحيط بهم من كل جانب فارضة عليهم حتميتها المفصوحة ، من غير ان تترك لهم مجالاً لادخال حرياتهم في الميدان . انني هنا افكر بالعامل المسمر على قلق أحشائه والذي يتغلب لديه درام العيش الحيواني على المأساتي البشري . وافكر كذلك بفوضى أمة لا تترك اضطراب النظام عندها مكاناً الا لغرائز الدفاع ،



ابتداء من هذا التحرير الاول ، لأن الانسان انما يعلن فيه حضوره . فكيف تراه يستطيع المشاركة في تأريخ العالم ان لم يشارك في الوقت نفسه بتاريخه الخاص ؟ وكيف يستطيع هواء الحرية ان يهب على العالم ان لم يهب اولاً في موطن حريتنا الخاص ؟

### خاتمة : جذور المأساتي

غير اننا نتساءل ، اخيراً ، ليس هذا ما كان يسعى اليه المأساتي اليوناني ، من غير ان يعرف ؟ الا يرسم التطور بين اشيل واوربيد هذا الخط الانحنائي نحو داخل الانسان ؟ إن الدرام اليوناني يومي ، كأنه اصبع مرفوع ، الى الحرية من غير ان يستطيع ادراكها .

بل نذهب الى ابعد من ذلك فنتساءل : لماذا كان على السكر الديونيسي ان يدفع الهذيان الى ابعد حدوده الا ليفتح آنبوب الغريزة والعقل ، ويضلل الامتلاك ويستخرج من الانسان هذا « الأكثر من انسان » الذي يجعله يتحطم حتى الغرابة والافراط ؟

وفي حفلات الألم او الحماسة ، لم يكن المقصود قبل كل شيء دفع الانسان الى التحلل والى فك عقال ذاته ، ليستطيع اخيراً تحرير « الإله المجنون » الذي يسكنه ؟ ولكن الابطال اليونانيين الذين نفذ صبرهم في انتظار تحقق هذا اللقاء مع « ما هو أكثر من انفسهم » كانوا يطلقون الى الخارج آلهة كانت منافستهم لها ترفعهم حتى الألوهية ، لقد كان استعجالهم يلتمس من عظمة الحادث ، ومن بطولة اسطورية ، ما كان يعدهم به فقط الاستبطان الداخلي للتبويب واكتشاف الحرية . وهنا يكتشف المأساتي أعماق جذوره . فما ادراكنا ان كلا منا لا يحبس في نفسه حضور إله لن يعلن عن ذاته الا بواسطة حضور الانسان ، اي انتصار حريته ؟

وإذن ، فليس الله هو الذي يهدد الانسان مطلقاً ، بل ان الانسان هو الذي يهدد الله . إن حرية الانسان هي حظ الله او خطره .

حين اعلن نيتشه لعصرة موت الله ، فانما كان يدفن الله اليوناني ، الله المصنوع الناجز ، الله ذا وجه القدر . اما اذا كان المقصود إلهاً معلقاً بحريتنا ، اما كان النبي نيتشه ادرك ان قتله يعني في الوقت نفسه التنازل عن عظمة الانسان ومعنى حضورنا ؟

وينيه حبشي

ترجمة ( الآداب )

حيث يجد كل فرد نفسه مضطراً الى ان يشد نحوه الغطاء الواقي لأن درام المصالح المتعاكسة قد حل محل مأساتي حوار خلاق وتجميع جديد . وافكر اخيراً بحالة الحرب التي تشد كل الناس لحياتهم البيولوجية ، لأنه ليس ثمة من يجهل ان آليات الغزو ومستودع التكنيكيات الدفاعية ، ان هي انطلقت ساعة ، فان تترك مجالاً لاأشد اشكال القدر صرامة واكثرها لاشخصية ، حيث لا تتحطم الذرة على القارات الا لأن الحرية قد سبق ان تحطمت في الضمائر . ان درام الحرب يقوم على ان تعلن من غير ان تتيح لأحد ان يستدرك نفسه . وان مأساتي الحرب قائم على انها تظل معلقة في ارادتنا السيئة وفي تمزق حريتنا .

وهكذا إذن ، ليس درام الفقير ودرام الفوضى القومية ودرام الحرب ، ليست هذه الدرامات جميعاً مأساتية الا لاننا نقرأ فيها خنق الحرية ، لأن الحرية نفسها هي اول المأساتيات .

### مأساتي الحرية

إن الحرية ان تصنع فينا ، بدوننا ، انها أكثر حظوظنا صميمية . انها تنتم عبر نمو غرائزنا ذلك النمو الغامض . وهي تشتد بروزاً تحت عضلات العقل القوية ، وتشتد خفاة تحت حتمياتها ومنطقها ، لأن قوة الفعل ليست غالباً الا حق الأقوى ، ولأن الحنان الذي ينحني ليس غالباً الا انحناء الحنان . من الممكن ان يخون العقل الحرية كما تخونها الغريزة . لأنها مصنوعة ناجزان ، بينما ليست هي مصنوعة وانما هي تصنع ، إن العقل والغريزة ينتميان الى ملكنا الطبيعي ، اما الحرية فهي اكتشافنا ومغامرتنا . انهما غير شخصيين ، بينما هي اختراعنا البالغ ابعد حدود الشخصية ولئن ندخل عالم الأشخاص الا اذا اجتازنا عتبتها البعيدة عن الريب .

إن الحرية هي القيمة الأشد قابلية للعطب ، والأكثر تعرضاً للانتهاك ، وهي معلقة أكثر من اية قيمة اخرى لأنها تتوقف على تنبهننا . وان الذي لا يحاول فيها المخاطرة يفقدها جميع حظوظها .

ولما كان اندفاع ذاتنا يهددها في ذاتنا ، فهي أكثر القيم مأساتية ، لأنها مفتاح جميع القيم الأخرى . واحسب اننا ادركنا جيداً ان المقصود ليس هو « حرية السلطة » في ان تستطيع ان تعمل كل ما يراود - وهذا لا يؤدي الا الى درام السلطات المتنافسة ، درام الابطال اليونانيين وألمتهم الذين لا يتزعزعون - وانما المقصود « حرية الارادة » ، تحرير الذات من استعمار الغرائز والعقل . وانما يبدأ العالم البشري في اعلان نفسه ،

# رؤوس الآخرين

— تمة المنشور على الصفحة ٤٨ —

اني سقطت امامك ، وفي جيبني رصاصة ؟ اكان استنكارك يتفاقم بحيث تشكو القائلة الى القضاء ، أم هو استنكار مبدئي فحسب ؟  
مايار — يبدو لي اننا امام واقع دقيق بما فيه الكفاية حتى لا نتيه في ميدان الافتراضات .

فالورين — انك تقر بانني لم ابذل جهداً خيالياً كبيراً لبلوغ هذا الافتراض ( يلتفت الى روبرت ضاحكاً ) .  
روبرت — اطلب منك الصفع بكل اخلاص . لقد فقدت أعصابي ، واتيت ما اتيت في لحظة جنون ، ولكني أسفة للبادرة التي انسقت اليها .

فالورين — ان اسفك اشد لأن المسدس لم يكن محشواً ، اليس كذلك ؟  
روبرت — آه ! انه يلائمك الآن ان تسخر مني . ان خطأي هو اني امرأة ، وان أجدني في وضع لا يغفر لي الناس فيه ان اترك نفسي ضحية المفاجأة . وإن الرجال سيكفون اول اهلانين ببائي واول من يشعرني باحتقارهم . فاي مسكينات نحن النساء ، وما أجدرنا بان نحسد الجنس الآخر . فانت مثلاً ، من أجل ان تبريء نفسك ، تستطيع ان تعتمد على امسية قضيتها في الفندق مع امرأة ، من غير ان يخطر لأحد ان يتسم من جراء ذلك أو ان يفتاظ . أما اذا كان الامر متعلقاً بامرأة ، فان الجميع يومنون اليها بالاصابع ، ويمضون يرددون في كل مكان انها بغبي ، انها قبيحة !  
فالورين — اوه ! تريدين الحقيقة ، هذا ما كانوا جديرين بان يقولوه في عهد جدتي . اما اليوم ، فان الناس ارحم .

روبرت — لاني وسطنا ، وسط القضاة ، حيث يظل الناس أقمى .  
فالورين — صحيح ؟ كنت اظن ، عكس ذلك ، ان الناس احذق والبق . ولكن ما الذي تقصدان اليه في النتيجة ؟

روبرت — كل ما ارغب فيه هو ان اجعلك تتمثل الكارثة التي سنواجهها ، انا وزوجي ، من جراء كشف النقاب امام الجميع عن مغامرة مساء . واعتقد الآن ان بالامكان تقديم نسخة عنها مختلفة بعض الشيء ، ولكنها تنقلك من غير ان تسيء اليها . فمثلاً ، استطع ان أجد امرأة ليست ذات سمعة ينبغي ان تصان ، فاقدم لها ثمناً لأن تشهد بأنها قضت معك امسية اليوم الاول من حزيران . انني واثقة من ان باستطاعتنا ان نرتب القضية .  
مايار — إن في هذا بذور فكرة لا بأس بها .

روبرت — اليس كذلك ؟

فالورين — ايها السيدة برتوليه ، انا لا اريد ان ارتب القضية . اعلمي اولاً انني لا أرق لفكرة الفضيحة التي ستطبخك . ومع ذلك ، فانا رجل سمح ، وافهم وان كنت انكر ان تحرص امرأة على سمعتها اكثر مما تحرص على حياة انسان ، ولو كان هذا الانسان عشيق ليلة . ولكنك انت ، ايها السيدة برتوليه ، كان الخيار امامك يسيراً جداً . فحيث انك عشيقة النائب العام مايار ، فقد كان يكفيك ان تقولي له الحقيقة لتتقذني . ( لمايار ) ما الذي كنت تفعله لو عرفت الحقيقة ؟

مايار — بالطبع ، كنت اتدبر الأمر بحيث اتخلي عن التهمة .

فالورين ( لروبرت ) — اتسمعين ؟ كان بوسعك ان تخلي سبيل بريء ، من غير ان تعرضي نفسك للفضيحة . ولكنك لم تريدي ذلك .  
روبرت — اتعتقد انه يسير الى هذا الحد ان تعترف امرأة لعشيقتها بأنها قد

خافته ؟ انني لم استطع . ومع ذلك ، فقد كان بودي لو انقذك .

فالورين — انت تكذبين . حين دخلت القاعة منذ حين ، كنت تظهرين فرحاً جنونياً وانت تتحدثين عن الحكم علي بالموت .

روبرت — نعم ، انا مذهبة ، واشد ذنباً مما تعتقد ، انني شيطان ، واني لأنفر من نفسي ، ولكني استطع ان اصبح امرأة اخرى ، اذا اعاني على ذلك أحد . اليس هناك مجال للصفح عن امرأة مثلي ؟

فالورين — ليس هذا من شأني . توجهي بذلك الى الرب .

روبرت — ابتهل اليك ان تشفق علي ... لذكرى تلك الساعات التي قضيتها معاً ... ( تحاول ان تمسكه من ذراعه ، فيتملص منها ) تذكر ...

مايار — روبرت ، إنك لتثيرين اشمئزازي . هيا ، انطلقى الى منزلك وارسلني لي برتوليه . إن هذا لصالحك .

روبرت ( تنظر نظرة قلقاً الى مايار ) — على الأقل ، لا تقررا شيئاً قبل ان يصل . ( تخرج )

## المشهد الحادي عشر

فالورين — انها امرأة جميلة ، اليس كذلك ؟ ( صمت ) ينبغي الاعتراف بأنها ، في السرير ، مخلوقة متمعة جداً . ( صمت ) ايكون حديثي شاقاً عليك ؟ ام تراك تعتبرني فقط ؟ ( صمت ) يجب ان تعذرنني . فالحق ان إقامة في السجن تستغرق اربعة أشهر تنسي الانسان العادات المتبعة . هل دخلت السجن مرة ؟

مايار — ولماذا ادخل السجن ؟

فالورين — ما يديري ... مهما يكن من أمر ، فانا اعتقد ان الرجال المدعويين الى الحكم على آخرين ، ينبغي لهم ان يقوموا بتجربة تمرين في السجن لمدة شهرين أو ثلاثة . فهم لا يستطيعون ان يعرفوا ما يكيدونه المحكومين إلا اذا جربوا هذا التمرين . صحيح انه لا مفر لهم ، في هذا الصدد ، من ان يجربوا المصقلة أيضاً ... وبالمناسبة ، هل يلذك حقاً الى هذا الحد ان تنجح في ارسالك احد الى المصقلة أو الى خشبة الاعدام ؟

مايار — لماذا تصف هذا الامر باللذة ؟ انني لست سادياً . وانما اذا اؤذي مهمتي على تخيل وتلقه استطيعه ، وحين ابلغ ذلك ، اجدي مسروراً ... هذا كل ما في الأمر .

فالورين — وهل تعتقد انك تقوم بمهمتك خير قيام حين تبدو فصيحاً الى درجة كبيرة ؟

مايار — اليس هذا طبعياً ؟ حين أوفق ، بعد دحض ادلة الدفاع ، الى القاء النور امام المحكمة على ثبوت الجريمة ورغبات المجرم ، الا اكون بذلك قد قمت بدوري خير قيام ؟

فالورين — بلى ، كما حدث بعد ظهر هذا اليوم . ولكن حين تجد امامك محامياً ضعيفاً ؟

مايار — حينذاك تسهل مهمتي الى حد بعيد ، دون ما ريب .

فالورين — يعني انك اذا كنت ألعب منه ، فباستطاعتك ان تحكم على المتهم ، من غير ادلة فاصحة . كما حدث بعد ظهر هذا اليوم .

مايار — بوسعي ان اقول ، وانا لا ارغب في التبيج ، إن محاميك لم يكن في مستواي .

فالورين — هكذا إذن ؟ إن حياة المتهم أو موته يتوقفان على موهبة كل من الخطيبين ، فكل شيء يجري ، آخر الأمر ، كما لو ان رأسه يراهن عليه في الشطرنج ، بحيث يكسب احسن اللاعبين جانب المحكمة .

مايار — الواقع ان الأمر كذلك الى حد ما ، بالرغم من ان البوح بذلك مزعج وجارح .

فالورين — اذا كان الأمر كذلك ، افليس يعدل للمتهم ان يراهن على رأسه بطريقة « وجه الفلس او قفاه » ؟ فني مثل هذا الحال ، كان يكون لي انا حظ



على اثنين لأنجو من الحكم ، بدلا من ان احرم اي حظ .  
 مايار - إن نظريتك هذه سخيفة ، فهي لا تهتم بما يملك كل من الخصمين من اوراق مثازة .  
 فالورين - آه ! ولكن لنفرض ان احد اللاعبين جدير بان يغش ؟ انت ، مثلا ؟  
 مايار - إن خيالك اوسع مما ينبغي . وانا اوثر ان اضحك منه بدلا من ان اغضب .  
 فالورين - اوه ! احببت ان اتكلم .. والواقع اني اعتقد بانك لا تقتصد العش لتحصل على رأس عازف بسيط على الجاز. هل ذهبت في عطلة هذا الصيف الى الريف ؟ ( صمت ) كم اود لو اقوم برحلة الى الريف . فهو جميل في الحريف ... ولكن متى اصبح حراً في الحقيقة ؟  
 مايار - إن الشكليات تستغرق مدة طويلة ، ولكنك ستمنح مباشرة حرية موقته .  
 فالورين - غداً ؟  
 مايار - لا ادري . ينبغي اولا ان اتحدث في الأمر الى النائب العام برتوليه ... ادخل !

## المشهد الثاني عشر

( فالورين يشجه الى النافذة ، مولياً ظهره . بيريت تدخل برتوليه . مايار يتقدم منه )  
 برتوليه - يبدو انك بحاجة الى انواري ، وعلى جناح السرعة ؟ ان ثقتك بي تشرفني كثيراً ، ايها الصديق العزيز ، ولكني اتساءل عما اذا كنت جديراً .  
 مايار - جدير ، انت جدير من غير شك ( لبيريت ) هل عندك ما تقولينه لي ؟  
 بيريت - اود ان اعلم اذا كان السيد باقياً في المنزل بدلا من ان يذهب الى منزل السيد برتوليه .  
 مايار - اني باق .  
 بيريت - هل استطيع اذن ان اذهب للنوم ؟ وهل يهتم السيد بالاولاد ؟  
 مايار - اذهبي للنوم يا بيريت ( تخرج ) .  
 برتوليه - لقد استعجلتني روبرت استعجالا عظيماً حتى اني قفرت قفزة رياضية لأصل منزلك . وما زلت اأث من شدة الجري . وإذن ، فما هي القضية ؟  
 مايار - ليست هي ما تظن ، ولكن الأمر خطير ، تعال من هنا ، فانك سرعان ما ستفهم ...  
 ( مايار يقود برتوليه حتى منتصف القاعة . يلتفت فالورين فجأة ، ويحيي بالحناءة من رأسه )  
 برتوليه ( منتفضاً ) - ماذا ؟ إنه ... ( يلتفت الى مايار ) لست مخطئاً يا مايار ... اعتقد انه الرجل الذي رأيته منذ حين في قفص الاتهام ؟  
 مايار - نعم ، انه فالورين ، الرجل الذي كنت التي منذ حين مطالعة ضده برتوليه - ولكني لا افهم !  
 مايار - لقد فر .

برتوليه - ماذا ؟ فر ؟ اتكلم جاداً ؟ .. ( ينفجر ضاحكاً ) فر ! آه ! هذه مزحة ظريفة ! وانك لتقولها لي بكل هدوء . كما لو انها ابسط الأمور في الدنيا ، ان تجد في بيتك الرجل الذي حكمت عليه بالاعدام . وبالأجبال فانه قد اتي يحمل لك رأسه ، اذا كنت لم اخطيء الفهم ؟ ( ينفجر بضحكة جنونية ) اعذرني على هذا الجذل ... الواقع ان القضية تدعو الى

الضحك الى حد بعيد - لقد فر ! لقد فر ! كيف نراه اني الى منزلك ، في الواقع ؟  
 مايار - سأشرح لك الأمر عما قليل . اما الآن فأحدثك عن اشد الأمور إلحاحاً وعجلة . اعلم اولا ان هذا الرجل بريء .  
 برتوليه - آه ! وهل انت على يقين من ذلك ؟  
 مايار - كل اليقين .  
 برتوليه - إنك إله يا مايار ! هيا ، يا عزيزي لا تظهر بهذا المظهر المتواضع . لقد حققت نصراً ليس هو فريداً في سجلات العدل . ولكنه يستخفي حماسة !  
 مايار - لا ، ليس هذا وقت الكلام يا برتوليه . احتفظ بحاستك .  
 برتوليه - انت لن تمنعني ان اقول إنك ملك النواب العامين . إنه لرائع ان تستصدر حكماً بالاعدام على بريء ، بوسائل موهبتك وحدها . ان بودي ان اعانقك ، يا مايار .  
 مايار - لا ، حقاً ، اؤكد لك ان لا حاجة بك الى مثل هذا .  
 برتوليه - اية شهرة هي شهرتك يا مايار ! ما اروع ان يقول المرء لنفسه انه نجح في ان يحصل على رأس بريء ! ( لفالورين ) اعذرني ، الواقع أن حب المهنة عندنا يفوق اي شعور آخر .  
 فالورين - ولو كان شعور العدالة .  
 برتوليه ( ضاحكاً ) - هيه ! هيه ! إن بريتك خفيف الروح !  
 مايار - اطلب منك الآن يا برتوليه ان تكون شديد التنبه . فمن الضروري ان تعرف ما هي ادلة براءة السيد فالورين .  
 برتوليه - انا شديد الفضول لمعرفة ذلك .  
 مايار - إن المتهم يدعي انه قضى امسية اليوم الاول من خزيان ، بين الثامنة ومنتصف الليل ، في فندق ، بصحبة امرأة كان يجهل اسمها .  
 برتوليه ( يجذل ) - لاحظ ان هذه اشياء غالباً ما تحدث . ( لفالورين ) إن ادعاءاتك مقبولة ... إلا عند نائب عام ! ( يضحك )  
 مايار ( بصوت نافذ الصبر ) - بالاختصار : إن التبرير الذي لم يرد احد ان يصدقه ، هو الآن تبرير صحيح . فقد عرفت هذه المرأة ، بمصادفة عجيبة واعرفت بالحقيقة .  
 برتوليه - إن القضية تتجه وجهة روائية . ولكن أسمح لنفسي بملاحظة . قد تستطيع امرأة الا تقضي الا امسية واحدة مع رجل وتحتفظ من ذلك بذاكرة لا تزول . افليس معقولاً ان هذه المرأة تعتمد الى الكذب لانقاذ عشيقها ؟  
 مايار - اذا كان الأمر كذلك ، فان شيئاً لا يمنعها من ان تأتي للشهاد في اثناء الدعوى . الواقع انها لم تكن لها اية فائدة في ان تكذب . انها امرأة مرموقة في الاوساط ، وهي تخاف ان ينتشر نبأ مغامرتها بين معارفها ، ولا سيما عند زوجها . لاحظ انها معذورة الى حد ما بان تعتورها لحظة من لحظات الضعف . فالحق ان النساء في عصرنا ، لسن اكثر منا بمنجى عن الضعف ...  
 برتوليه - اذا كان الأمر عائداً لي ، فانا اعذرهما بكل رضى ... ( لفالورين هل هي جميلة ؟ )  
 فالورين - نعم ... امرأة جميلة بما فيه الكفاية ، وهي على الأخص ذات جاذبية جنسية . وان اذ رأيتهما لم يخطر ببالنا إطلاقاً انها قد تكون زوجة قاض .  
 برتوليه - قاض ؟ زوجة قاض ؟ ( لمايار ، منفضاً صوته ) انها على اية حال ليست زوجتك ؟  
 مايار - لا . انها ليست زوجتي انا . وانه ليشق علي ، يا صديقي العزيز ان يكون علي ان اقول لك إن الأمر يتعلق بزواجك روبرت .

برتوليه (مذعوراً أولاً ثم ناظراً الى مايار بعينين بلهاوين) - روبرت !  
في فندق ! حسبك هذا ! إنه امر سخيف غير معقول !  
مايار - اقول لك إنها اعترفت بالوقائع امامي .

برتوليه - آه ! الكلية ! الفحة ! في فندق ! مع آخر ! لقد تفادت من  
ان تقول لي ذلك منذ حين ... ولو قالت لكنت ... آه ! اعتقد اني كنت  
صفعتها ... ( يرتجى في مقعد ) ليتك تعلم يا مايار ، اية طعنة ... ( لفالورين  
بقوة ) انت الذي أضللتها وأغويتها ، ايها القذر ، الداعر ، طريد المقصلة !  
إن روبرت لم تكن تفكر بالسوء ! انك انت المجرم الحقيقي ايها السافل !  
ايها الشخص الكريه ! قاتل ، انك قاتل !

مايار - حسبك يا برتوليه ، امثلك اعصابك . حاول ان تنسى عذابك  
لحظة .

برتوليه - كما لو اني استطع ان انسى ان امرأتى قد تقلبت بين ذراعي هذا  
الداعر !

مايار - اني ادرك مبلغ الملك . وانا نفسي شديد التأثر لذلك ... ولكنك  
الآن في وضع دقيق ينبغي ان تتحرى عواقبه بكل هدوء . فكر ملياً في ذلك ،  
فقد اعترفت لي روبرت ، بسداجة ، بأنها كانت عشيقة فالورين ، ذات  
مساء . وقد كان هذا المساء ، الاول من حزيران ، مساء الجريمة بالذات .

برتوليه - الصبية المسكينة ! يا لبساطتها وسلامة طويتها ! ( لفالورين )  
خزير !

مايار - إنك إذن تدرك ما الذي يفرضه علي الواجب . فان علي ،  
مبدئياً ، ان أشهد ببراءة فالورين ، استناداً بالطبع الى اعترافات روبرت .  
برتوليه - هل انت مجنون ؟ إنه لا يبقى لي آنذاك الا ان استقيل . وسيكون  
ذلك فضيحة عظيمة !

فالورين - البست الفضيحة الحقيقية هي اني ، انك كنت ...  
برتوليه - انت ، حل عن ظهرنا . إنك لم تعط الكلام .

فالورين ( رافعاً صوته ) - ليست الفضيحة ان يقال عن زوجتك بان لها  
عشاقاً . وانما الفضيحة هي ان أسجن واحاكم ويحكم علي بالموت . من غير  
ان ترفع صوتها لتبرئني . لقد كان صحتها جريمة . وهي التي ينبغي ان تجلس  
غداً في قفص الاتهام .

مايار - سيكون يسيراً عليها ان تبرى نفسها ، فنقول للقضاة إنها  
كانت تجهل ان هذا الرجل قد اوقف وأنه يحاكم .

فالورين - انك على حق . إن المجرمين الحقيقيين يجدون دائماً تبريراً لهم  
بصرف النظر عن أنهم يتمتعون بعطف الناخبين العامين .

مايار - إنك غير متصف .

برتوليه - ايأ ما كان ، فليس وارداً اعلان ثباً انحراف روبرت في سلوكها  
مايار - لقد قلتها . اما انا الذي استمعت الى اعترافات روبرت ، فان

امامي مشكلة ضميرية ينبغي ان تحل .

برتوليه - حسناً . لننتحدث في ذلك . إن مشكلتك الضميرية مجلولة تماماً .

مايار - اسمح لي ، ايها الصديق العزيز . احسب أنك تستخف قليلاً  
بالأمر . فالواقع ان شرقي هو الذي يتعرض الآن للخطر .

برتوليه - شرفك ! اسمع يا مايار ، فحن لسنا هنا لنلقي الخطب الفارغة .

مايار - إنها خطب فارغة بالنسبة اليك انت الذي تحمل للشرف مفهوماً  
خاصاً .

برتوليه - مفهوم خاص ؟ إن هذه طريقة في الكلام لا تروفي قط . هيا  
بنا ، لا تبقي في منتصف الطريق . ما الذي تريد ان تقوله ؟

مايار - لا شيء ، لا شيء .

برتوليه - اذا كان هناك من لا يصلح للتحدث عن الشرف ، فهو انت يا  
مايار !

( يجلس فالورين ليشهد اختصام الرجلين ، ويبدو عليه الاهتمام الشديد  
لذلك )

مايار - إن هذه الملاحظة لا تخلو من طعم ، في فمك . ( يضحك )  
برتوليه - إن التجاح يا مايار يجعلك تتركب رأسك ؛ ولكن اذا كان ،  
صحيحاً انك اتممت براعة عظيمة في استصدار حكم بالاعدام علي بريء  
فينبغي الا تنسى انك لم تبلغ هذا الا باهانة وظيفتك .

مايار - لا اسمح لك بان تنصب نفسك رقيباً علي . ثم إن هذا يجعلك  
مضحكاً ( يضحك )

برتوليه - ليست مهمة النائب العام ان يحكم على متهم بأي ثمن . إن اول  
هم ينبغي ان يكون للنائب العام الشريف ، الذي ليس هو وصولياً مبتدلاً ،  
هو الا يسيء الى « العدالة » في مطالعة ، كما فعلت انت اليوم . وانا احبلك  
في هذا الصدد ، على القباء مهنتك ، مع رجاء ان تكتشف من جديد معاني هذا  
الشرف الذي يمتلي به فمك مرة واحدة .

مايار - بوسعك ان تجس مواعظك وتحفظ بها لاستعمالك . ولا تنس ،  
خصوصاً ، ان تصيف اليها وصلة في باب الرشوة .

برتوليه - أنت الذي يجزؤ على التحدث عن الرشوة ؟ انت الذي تراجعت  
بوقاحة عن الدعوى ضد اكبر مستغل للترابة المسلحة ! لقد تسلمت رزمة  
بخيلة ، اليس كذلك ؟

مايار - اما انت ، فقل لي : كم يبلغ راتب نائب عام نصب نفسه خادماً  
لطغمة سياسية ؟ قاض لم يتورع عن ان يمد يده فيتناول من الوحل والدم  
ربطة عنق قائم ، قاض آثر ان يعيش بسخاء على زبل الفضائح التي كان يتولى  
تحققها ؟

برتوليه - يناسبك جداً ان تتكلم عن زبلي ! فلقد رأوك ، في فضيحة  
الإجارات ، تلجس أحذية فريق برتمه من الوزراء ، وتعرض نفسك في  
غير ما خجل ، للقيام بأحط الأعمال . وما الذي كنت لا تتورع عن اخضاع  
وظيفتك له ؟

مايار - آه ! كفك ! تحدث عن نفسك ، إن جميع ألوان الحطة والقذارة ..  
برتوليه - اعلم جيداً اني انا لم اقم إلا بالأخدمات . اما انت يا مايار ، فقد  
بعت نفسك !

مايار - اسحب كلمة « بعت » ! اني انذرك بان تسحبها !

برتوليه - اني اهزأ بانذاراتك . وأضيف ان اجهل ذكرى احفظها عنك  
هي اني رأيتك ، بعيد التحرير ، ترتجف خوفاً في اورقة وزارة العدلية ،  
وانت تستجدي تبرئتك من جميع الأعمال القذرة التي ارتكبتها في عهد الاحتلال

مايار - إن شائلك لا تبلغني ، ايها الوغد !

برتوليه - إنك انت حثالة العدالة !

مايار - حشرة !

برتوليه - بائع نفسه !

مايار - ديوث !

( يوجه برتوليه صفة لمايار الذي يحاول ان يرددها له ، ولكن برتوليه

يتفادى منها )

مايار - ان عليك ان تعوضني عن هذه الاهانة ، وعلى الفور ! اني

سأريق دمك ، دم الحيوان الفاسد !



برتوليه - وانا سأسيل القيق الذي يجري في عروقك ، ايها البائع نفسه !  
( يرتمي احدهما على الآخر ، ولكن فالورين يفصل بينهما )  
فالورين - هيه ! حسبك ! هل كلبتاً حقاً ؟ اية غلواء ! ثقا اني آسف  
لاضطرابي الى فصلك . فالحق انه مشهد لذيذ لمحكوم عليه بالاعدام ان يرى  
نائبين عامين يقتتلان ؛ ولكن حرصي على حياتي الخاصة يجبرني على العناية  
بحياتكما . فمن الذي يشهد ببراءتي ، اذا هلك النائب العام مايار ؟ هيا ، هيا ،  
كونا عاقلين ، واعدلا عن غسل شرفكنا . والآن ، وقد افرغ كل منكما جعبته  
فأجدر بنا ان نتحدث في القضية التي جمعنا .

( صمت يخفف النائبان العامان في اثنائه رأسهما )

برتوليه ( بفظافة ) - انك على حق ( هنية . لمايار ) لقد كنت متحمساً  
اكتر مما ينبغي . واني لألتبس منك العذر .  
مايار ( فترة تردد ) - انني اقبل عذرک .  
برتوليه - وأسحب كل ما قلته .  
مايار - في هذه الحال . اسحب انا ايضاً ما قلته .  
برتوليه - حسناً . اين كنا من القضية ؟ نعم ، كنت اطلب اليك ان  
تؤثر في اصدار قرار يحتاج الى فصح .

مايار - بما لاشك فيه ان ليست هناك فائدة من استعجال الأمور .  
برتوليه - ثم إن ما ينبغي ان يقود خطانا ، في هذه القضية المؤلمة ،  
لا الفائدة الشخصية وانما اعتبارات اعم .. واجرؤ ان اقول : بل اعتبارات  
اكرم .

فالورين - ايها النائب العام : إن تحفظاتك الخطابية لا تعني في نظري شيئاً  
له قيمة ، شأنها في ذلك شأن هذه العواطف السخية التي تقدمها . فمن جهتي ، لا  
استطيع ان اتخلي عن وجهة نظر اثنائية تماماً ، والا هلكت .  
برتوليه - لابد ان نجد وسيلة نوفق بها بين جميع المصالح . ولكن ينبغي لنا  
ان نقر ، اول الأمر ، ان هذه القضية تعدني نطق شواغلنا اليومية الصغيرة .  
فالورين - مرة اخرى ...

برتوليه ( بصوت وحركات حاسمة ) - إن من حظنا ان نعيش فترة  
استثنائية تحمل في ذاتها بذور حوادث هامة . إن بولدافيا التي اضنتها الحرب  
ولكنها لم تهزمها ، تجد الآن ثمانية هذه المؤسسات التي اقامتها لنفسها والتي  
يستحيل عليها بدونها ان تبلغ العظمة التي ننشدها جميعاً . ولكن لانس ...  
فالورين - اسمح ...

برتوليه ( رافعاً صوته ) - ولكن لا ننس ان وطننا العزيز لا يزال في طور  
التقاهة . فهل ينبغي التنبيه الى العاقبة السيئة التي ستنج فجأة عن افشاء القضية  
التي تشغلنا ؟ ان اشاعة نبأ بان زوجة قاض كبير قد ارتكبت مثل هذا الجرم ،  
إهانة وإساءة الى العدل في شخص أحد قضاة . إن في ذلك مساساً بسلطة مؤسسة  
قائمة . وليس لنا الحق في ذلك . فما الذي سيقال عنا في الخارج ؟  
مايار - الحق انك ايها الصديق العزيز تكشف لنا بذلك عن المظهر  
الرئيسي للمشكلة .

برتوليه - دون ريب ! إن واجبنا مرسوم ، ولن نقصر في القيام به .  
فالورين - إن جميع هذه الحجج الجميلة التي هي زينة ضميرك لا تخلف في  
نفسي اي أثر . فهل انت عازم ، ام لا ، على ان تشهد في قصر العدل باني  
قضية امسية الاول من حزيران بصحبة روبرت برتوليه . ؟

برتوليه - ليس لنا الحق في ذلك .

مايار - ليس لنا الحق في ذلك .

فالورين - بعبارة اخرى ، انا باق في انتظار التنفيذ . ولا ريب ان سعادتي  
كبيرة جداً اذا لم تسلماني للشرطة .

برتوليه - لقد استحققت ذلك مئة مرة ، ولكننا نحن شخصان شريهان ،

وئي فئتنا ان نقيم الدليل على براءتك .

فالورين - واي سبيل ستسلكان ؟

برتوليه - ما دمت بريئاً من الجريمة التي يتهمونك بها ، فذلك يعني ان  
شخصاً آخر قد ارتكبها . فيبقى اذن ان نجد المجرم . وهذا ما سنعمى به ، وحين  
نضع يدنا عليه ، فستكون انت بمنجى .

فالورين - هذا جميل جداً ، ولكن متى تراكم سنكتشفون المجرم ؟ بعد  
عام ، او عامين . وربما لن تكتشفوه ابداً .

برتوليه - اسمع : حين يكون العدل بحاجة الى مجرم ، لأسباب عليا ،  
فاذه يجده دائماً ... اليس كذلك ، ايها النائب مايار ؟ ( يتبادل الرجلان بسمه  
ذات مغزى ) سنقبض على المجرم قبل انقضاء ثمانية أيام ، معها حدث .

فالورين - انني اقل يقيناً منكنا .

مايار - هس ! اسمع

ضجة .. لقد عادوا ليصحبونا .

اصعد بسرعة الى غرفة

الاصدقاء ...

فالورين - انظن أن ..

مايار - اصعد بسرعة .

فالورين ( متناولاً

المسدس ) - إن مشط

الرصاص في جيبي ( يذلف

الى الرواق ، واذ يبلغ اعل

الدرج ، يلتفت الى الرجلين

إن الرجل الشريف هو

حقاً وحيد .

ستار



http://Archivebeta.Sakni.com



نقلها عن الفرنسية

سهيل ادريس

## اسرار الحرب

- ١ - هتلر الغازي ، ٢ - جواسيس ، ٣ - جاسوسات
- المانيات ، ٤ - هتلر حي ، ٥ - هتلر العاشق ، ٦ - أخائن
- أنا ؟ بقلم الجنرال الروسي فلاسوف الذي اسره الالمان ،
- ثم اشترك في الحرب الى جانبهم ضد بلاده ، ٧
- معشوقات موسوليني .

دار المكشوف ، بيروت

طبعت على :

مطبعة دار الكتب - بيروت  
بناية العازارية

# المسرح الإيطالي الحديث

المطر فأهاجت هاتين  
الزرتين اللتين يمكن  
ان تنظم تحتهما جميع  
الآثار المسرحية  
الايطالية . لقد كان  
الاندفاع المتهور وحس

الحياة ونوع من السكر والتمل ، كل ذلك كان يرافق  
مظاهر مسرح تعرض عليه آثار ماريناتي Marinetti  
عميد « المستقبلية » Futurisme الذي أصدر عام  
١٩١٥ بياناً هاماً عن المسرح النثري .

اما الزرعة الاخرى . الافولية او الانحطاطية ، فقد تميزت  
بأسى الروح الخائبة . وباحساس صراع لا جدوى فيه على  
حافة هاوية فارغة . وقد كانت نتيجة ذلك التخلي عن الصراع  
والتراجع ، والصمت .

ولم تدرج مسرحيات مارينتي الكوميديّة في البرامج  
المسرحية ، لأن الجمهور كان يعتبرها دائماً ذرائع لجلسات  
فكاهية لامعة ، وقد كان لهذا المسرح المستقبلي - هذا المسرح  
الاستثنائي - بعض التأثير على الالمان والسلاف ، ولا سيما  
بما ظهر من موهبة الرسام المسرحي برامبوليني Prampolini .  
واما « الأفوليون » فانهم هم ايضاً لم يخطوا بنجاح كبير ،  
شأنهم في ذلك شأن المستقبلين . ولكن لأسباب مناقضة :  
فان المشهد الصاخب لم يكن يلائم حاجتهم الى الانطواء  
والصمت . وقد كان انتاجهم اقرب الى الفورة الغنائية والى  
الوصف والقصة .

قبل الحرب العالمية الاولى ، انقشع فجأة الضباب الذي  
كان يخيم على المسرح الايطالي ، وبرزت آنذاك اعجب  
ظاهرة مسرحية بين اعوام ١١٩٠ و ١٩٢٢ . وهذه الظاهرة  
التي قدر لها ان تغير رأساً على عقب الدرام الايطالي والدرام  
العالمي المعاصر تدعى لويجي بيرا نيراللو Pirandello ( ١٨٦٧ -  
١٩٣٦ ) .

ولم يكن الجمهور قبل الحرب قد فهم مسرحية بيراندللو  
« كريدو » : ولكن جمهور ما بعد الحرب ، هذا الجمهور  
الحائب الحزين ، عرف نفسه في ذلك الاضطراب وهذا  
القلق اللذين كان يحملهما الى المسرح ابطال بيراندللو مع مشاكل

كانت الاوبرا  
الايطالية ما تزال ،  
في اواخر القرن التاسع  
عشر ، في ذروة  
ازدهارها . وفي ذلك  
العهد ، تأثر المسرح

الثنري تأثراً عميقاً بالرومانتيكية المنحطة وواقعية المسرح  
الفرنسي .

وقد فرض عدد من كبار الممثلين كغوستافو مودينا Modena  
وسالفيني Salvini وروسسي Rossi وبالاديني Paladini  
واليانورا دوز Duse ( ١٨٥٩ - ١٩٢٤ ) وغياسنتا بزانا  
Pezzana وايرمت زاكوني Zacconi - فرضوا براعتهم  
وذكاءهم على جمهور العالمين القديم والجديد .

وفي تلك الفترة ، انتصب مقابل المسرح الطبيعي والبسيكولوجي  
المؤلف الدرامائي غابرييل دانزيو ( ١٨٦٣ - ١٩٣٨ )  
ليعلن عودة الشعر الى المسرح . وقد رحبت الممثلة الشهيرة  
ساره برنار ( ١٨٤٤ - ١٩٢٣ ) واليانورا دوز ذات الصوت  
الذهبي بالكلمة الشاعرية كأنها رسالة من البرناس . والواقع  
ان دانزيو قدم للمسرح انتاجاً تجلي في مسرحيته الشعرية  
« ابنة جوريو » . وكان قبل ذلك بعامين قد قدم من المسرحيات  
التي انتشر تمثيلها انتشاراً كبيراً وعلى رأسها مسرحية « فرنسيسكا  
دارميني » .

أما أشهر مؤلفي تلك الحقبة فهم روبرتو براكو ( ١٨٦٢ -  
١٩٣٤ ) وج . انطونا ترافرسي Antona - Traversi  
وغلفوسيفيني Civinini وساباتينو لوبز Lopez وسام  
بينلي Benelli وريئاتو سيموني Simoni وماريا مارتيني  
Martini ون . بيريني Berrini وت مونيسلي Monicelli  
ويضاف الى هؤلاء من المؤلفين السياسيين كوراديني Corradini  
وموريللو Morello ومن شعراء الكتبة ال . مورسيللي  
Morselli وس . دي جياكومو Di Giacomo .

وعلى هذا ، فقد كان يسود المسرح الايطالي في القرن  
العشرين نزعتان متعارضتان : اولاهما تتميز بتمجيد كل طاقة  
او تتميز بالاحتداد والتهيج ، اذا صح التعبير ، والاخرى  
بالزهد المتوحد وباحساس الانحطاط ، او بما يكون ان نسميه  
« الأفولية » . ولقد اتت الحرب العالمية الاولى كوابل من



الفرد والشخصية . وكانت البشرية قد وعت هذا القلق الذي لم يكن قد ادركه آنذاك الا بعض الشعراء .

ومصدر الجدة والابتكار عند بيراندللو انه كان يستخرج آيأس الدرامات ، درامته هو نفسه، من اثبات ان مأساة ما تفترض وحدة انسان ما ينبغي الا تكون ممكنة . فالانسان متعدد وليس واحداً . ومن هنا كثرت في نتاج بيراندللو صور الأشخاص الذين تزوج شخصيتهم فيثيرون الاضطراب في نفوس المشاهدين والنظارة .

وليس من الممكن ان يدون تاريخ المسرح الحديث في القرن العشرين من غير ان يشار اشارة واضحة الى تأثير انتاج بيراندللو في جميع الانتاج المسرحي بالعالم . هذا التأثير الخفي حيناً ، الظاهر حيناً آخر .

•  
وبين الحربين العالميتين .  
تكشف المسرح عن طاقة كامنة كانت تلتهم التفتح والانتشار .  
وفي تلك الفترة قامت « المسارح الصغيرة » التي كانت حياتها كلها قصيرة .

ولابد من الاشارة الى ان المسرح الايطالي ، خلافاً للمسارح العالمية هو مسرح « متسكع » اذا صح التعبير اي

انه لا يعيش الا فصلاً مسرحياً واحداً ، ولا يظل مفتوحاً طوال السنة . وقد قامت تجارب عديدة لخلق مسارح دائمة ، ولكنها باءت جميعاً بالفشل ، وأشهر هذه المحاولات تلك التي قام بها الناقد « بوتيه » Butet والممثل « غارافاغليا » Garavaglia اذ خلقا مسرح « شركة روما الثابتة » ( ١٩٠٥ - ١٩١٣ ) . وبين الحربين العالميتين عاش « مسرح المستقلين » عشر سنوات . وحتى كبار الممثلين الايطاليين في تلك الفترة ، امثال روجيري Ruggeri وفالكوني Falconi وايمّا غراماتيكا Gramatica وميلاتو Melato

وبتروليني الخ . . كل هؤلاء كانوا من الممثلين « الرحل » . وكذلك القول في أشهر الممثلين المعاصرين ، وعلى رأسهم انبا فيليبو De Filippo وتوتو Toto .

ولنرجع الى الحديث عن المؤلفين المسرحيين ، فنحن نجد في فترة ما بين الحربين شخصية عجيبة هي شخصية نيكودامي Niccodemi ، فهو مؤلف مسرحي ومدير عدة فرق مسرحية وكاتب بثلاث لغات أجنبية . ومن أشهر المؤلفين انطونلي Antonelli وروسودي سوكوندو Secondo ودوستيفاني De Stefani وسان لاندي St . Landi ( وهو ابن بيراندللو ) وبيتي Betti والغارو Alvaro الذي مات مؤخراً .

اما اكبر المؤلفين المعاصرين الذين ما يزالون يغلبون المسرح بانتاجهم فأبرزهم كاسيلا Casella وبوزاتي Buzzatti وبومبياني Bompiani وفابري Fabbri .

وبوسعنا ان نقف لدى جميع هؤلاء المؤلفين الذي يمثلون احدث الانتاج المسرحي نزعتين طاغيتين : اولاهما التحليل النفسي الذي يقتصر على معالجة المشاكل الجنسية او الاجتماعية ، والثانية نزعة اشد قسوة وجفاء تطرح موضوعات أعمق .

ولابد من ان نذكر هنا ان فيضاً هائلاً من المسرحيات الأجنبية أغرق المسارح الايطالية كلها بعد الحرب العالمية الثانية .

وقد سجل عام ١٩٤٧ نهضة المسرح الايطالي باربع مسرحيات جديدة . وقبل عام ١٩٥٠ ولد او بعث من جديد عدد من الجمعيات الادبية للمؤلفين المسرحيين منذ اسابيع واحتفل « معهد الدرام الايطالي » الذي اسس عام ١٩٤٦ بمرور عشر سنوات على انشائه ، وقد تولى عند تأسيسه ادارة فرقتين ، ثم ترك ادارتهما ليغنى بتشجيع الانتاج .

ولعل الموسم المسرحي الأخير ١٩٥٥ - ١٩٥٦ كان اغزر



بيراندللو

المواسم واغناها على الاطلاق ، اذ عرضت فيه ست وسبعون مسرحية . ومن أجل هذا اهتم « مؤتمر المسارح » الذي عقد في الشهر الماضي ( ١٩ اكتوبر ) بان يوجه انظار المسؤولين والمعنيين بالمسرح الى ضرورة العناية بالكيفية لا بالكمية في التأليف المسرحي .

هذا وقد اعلن في الشهر الماضي ان الجائزة الاولى للموسم المسرحي ١٩٥٥ - ١٩٥٦ قد اعطيت للمؤلف سيرار ميانو Meano لمسرحيته « جميلة » Belia ، كما اعطيت جوائز لدوستيفاني ( مسرحية « نحن الاثنان » ) وغاليلازي Galeazzi ( تشبه الآلهة ) وبييني Pepplni ( الناس لا ينامون )

في كيركوال) وسارازاني ( قصة رجل متعب جداً ) وماروتا ورائدوني ( المريض للجميع ) وبونياني ( الفتاة والجنود ) وفيرغاني ( التفيتش )

وختاماً لهذه الملاحظات السريعة ، يمكن الاشارة الى ان المسرح الايطالي ، إن لم يكن يستطيع الاعتراف بمجد حقيقي وثوري كما حدث له مع بيراندللو الذي كان ينتمي الى الجيل الماضي ، فهو مع ذلك حي وفعال . ففيه تتمثل جميع النزعات والمشاعر والمفارقات النفسية والخلافات العقائدية .

ك . موليك

مديرة المعهد الثقافي الايطالي ببيروت

## محلات سر كيس بوشكجيان

تعرض بأسعار متهاودة اجل وافخر تشكيلة من ساعات  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### باتيك فيليب و اوميجا

مشغل حديث لتصليح الساعات ، وآلة - هي الاولى من نوعها - لبطط الساعة علي الثانية

شارع رياض الصلح تلفون ٣٥٥٤١

باب ادريس تلفون ٣٢٩٢٢

LA MAISON SARKIS BUCHAKJIAN

Vous Présente la Plus riche Collection de montre

PATEK PHILIPPE ET OMEGA

Bab Ebris  
Tel 23922

Rue Riad SolH  
Tel 35541